

Stimmungskunst in Tiecks „Genoveva“

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Gertraut Mathilde Rübsam
von Berneck (St. Gallen)



Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

1954

Stimmungskunst in Tiecks „Genoveva”

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Gertraut Mathilde Rübsam
von Berneck (St. Gallen)



Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Druck : Parzeller & Co. vormals Fuldaer Actiendruckerei, Fulda
1954

Letzte Seite: Lebenslauf



MEINEM VATER
UND MEINER SCHWESTER CAROLA
IN DANKBARKEIT
GEWIDMET

Inhalt

I. Einleitung	7
II. Allgemeine Charakteristik	9
III. Stimmungsmomente	28
IV. Zeitgeschichtliche Bezüge	59
V. Schlußwort	74
Literatur	75



Digitized by the Internet Archive
in 2026

I. Einleitung

Tiecks „Genoveva“ dürfte kaum auf dem Spielplan eines modernen Theaters zu finden sein. Selbst zu Lebzeiten des Dichters, dem es als Dramaturg nicht schwer hätte fallen sollen, eine Aufführung zu veranlassen, wurde das Stück nicht auf die Bühne gebracht¹. Trotzdem hat sich die Dichtung einen Platz in der deutschen Literaturgeschichte zu erobern vermocht. Schon diese wenigen Sätze lassen auf Vor- und Nachteile des Werkes schließen. Obwohl das Drama bühnenunfähig ist, verbürgt sein Platz in der Literaturgeschichte, daß gewisse Werte darin enthalten sein müssen. Wie bereits der Titel der Arbeit zeigt, sehen wir sie besonders in der Stimmung.

Man hat die Bedeutung der Stimmung in Tiecks Werk wohl erwähnt und auch hier und dort besonders gewürdigt, aber noch in keiner Arbeit für sich allein und in größerem Umfange zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Wie bereits Ranftls Titel zeigt, betrachtete er die „Genoveva“ als „romantische Dichtung“², Seyboth ging es um die „dramatische Technik und Weltanschauung“³, Menzel untersuchte „Tiecks Genoveva als religiöse Dichtung“⁴. Diese Arbeit nun soll der Stimmungskunst in Tiecks „Genoveva“ gewidmet sein.

Was heißt „Stimmungskunst“?

Die Stimmungen liegen dem gesamten seelischen Leben als die unterste Stufe zugrunde⁵. Sie unterscheiden sich von den Gefühlen dadurch, daß sie nicht auf einen bestimmten Gegenstand „intentional“ bezogen sind. In der Stimmung sind Subjekt und Objekt noch nicht geschieden, sondern eins. Der Mensch reflektiert nicht über die Gegenstände — Reflexion setzt ja gerade einen Abstand, ein klares Gegenüber, voraus —, sondern er ist eingenommen von ihnen. Es handelt sich bei der Stimmung also um ein inniges Ineinander. „Die Welt ist in der Stimmung noch nicht gegenständlich geworden, wie nachher in den späteren Formen des Bewußtseins, vor allem im Erkennen, sondern die Stimmungen leben noch ganz in der ungeschiedenen Einheit von Selbst und Welt, beides in einer gemeinsamen Stimmungsfärbung durchwaltend“, wie Bollnow sagt⁶.

Stimmung läßt sich nicht herbeizwingen. Der Stimmungspoet überläßt sich der Eingebung. Und Tieck ist ein Stimmungspoet. Wenn wir bei ihm von Stimmungskunst sprechen, so denken wir dabei an das Gnadenhafte, das Geschenktwerden, das als Voraussetzung für die Kunst allgemein in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist. Das Gnadenhafte der Stimmungskunst liegt gerade darin, daß dem lyrischen Dichter „Stimmung und in eins damit

¹ Vgl. Tiecks Werke, hgg. v. Gotthold Ludwig Klee, Leipzig und Wien, 1892, I, S. 175 ff.

² J. Ranftl, „Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet“, Grazer Studien, Bd. 6, 1899.

³ H. Seyboth, „Dramatische Technik und Weltanschauung in Tiecks und Müllers Genoveva“, Diss. Erlangen 1928.

⁴ J. Menzel, „Tiecks Genoveva als religiöse Dichtung“, Erlangen 1923.

⁵ Hierfür und für das Folgende vgl. O. F. Bollnow, „Das Wesen der Stimmungen“, Frankfurt am Main, 1941, S. 17—36.

⁶ a. a. O. 21.

Sprache . . . eingegeben" wird. „Sein Dichten ist unwillkürlich“⁷. Dies schließt ein Feilen an den Gedichten nicht aus. Auch Tieck tat es, weshalb wir dieser Arbeit die „neue verbesserte Auflage“⁸ der „Genoveva“ zugrunde legen. Solches Feilen kommt jedoch keineswegs der Denkarbeit eines Dramatikers gleich, sondern „der Lyriker lauscht immer wieder in die einmal angetönte Stimmung hinein, er erzeugt sie aufs neue, so wie er sie auch im Leser erzeugt“⁷.

Es wäre freilich falsch, wollte man von Tiecks „Genoveva“ behaupten, alles darin sei „unwillkürlich“ gedichtet worden. Das führte entschieden zu weit. Es gilt wohl für die vielen schönen Stimmungsbilder, jedoch nicht für das ganze Drama, obwohl dasselbe als Ganzes doch wiederum Tieck als Stimmungsdichter zeigt. Dies wird aus der nun folgenden allgemeinen Charakteristik des Stückes, bei der zuerst viele negative Züge hervorgehoben werden müssen, erhellen.

⁷ E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Atlantis-Verlag, Zürich 1946, S. 25.

⁸ Die „neue verbesserte Auflage“ (Berlin, Reimer, 1820) wurde im 2. Teil von „Ludwig Tiecks Schriften“, in 28 Bänden (Schr.) Berlin, bei G. Reimer wieder abgedruckt. In dieser Arbeit wird nach den Schriften zitiert. Sämtliche Zitate sind der heutigen Rechtschreibung angepaßt, sofern die Lautung des einzelnen Wortes dadurch nicht beeinträchtigt wird. Die Interpunktion entspricht in allen Fällen genau der Vorlage.

II. Allgemeine Charakteristik

Zuerst wollen wir uns mit der *Handlung des Dramas* beschäftigen. Was hat Tieck mit dem Stoff der bekannten Genovevaledende, der ihm aus Maler Müllers Drama und vor allem aus dem Volksbuch bekannt war, gemacht?

Seine „Genoveva“ ist ein umfangreiches Stück von rund 270 Seiten. Das Drama ist nicht in Akte eingeteilt, sondern verschiedenartigste Schauplätze folgen aufeinander. Der erste Schauplatz ist „eine Kapelle schwach erleuchtet“, der nächste ein „freies Feld mit Bergen“, der folgende ein „Saal auf dem Schlosse“. Kurz darauf befinden wir uns „vor dem Schlosse“, und schließlich werden wir ins fränkische Lager geführt usf. Wir finden uns bald im Wald, bald in einem einsamen Felsental, das Stück spielt in der Wüste sowohl als in Avignon und in Straßburg. Es ist eine bunte Reihe von Szenen, die als neue Eindrücke ständig einander ablösen.

Zweifellos hat Tieck in seinem Stück die mittelalterliche Welt zeigen wollen, die „alte Zeit, als noch die Tugend galt, die Religion“¹. Aber alles ist sehr vage gehalten. Die Szenenangaben sind spärlich und die Schauplätze bunt zusammengewürfelt. Kriegslager und häusliche Welt, Not und Elend, in der Wüste und auf dem Schlachtfeld, Garten und Gebirgswelt, alles ist nur angetönt, tiefer ausgeführt ist nichts, und der Leser vermag sich keine rechte Vorstellung davon zu machen.

Zum Teil sind die einzelnen Szenen, die aufeinander folgen, ganz kurz, und doch springt Tieck auch dann von einem Schauplatz zum andern. Einmal wechselt er das Bild innerhalb von fünf Seiten fünfmal. Auf Seite 158 begegnen wir Genoveva im Gefängnis, auf Seite 159—161 spielt eine frohe Hochzeit im Dorf. Auf derselben noch beginnt eine Szene auf dem Schlosse, auf der nächsten werden wir in den Wald geführt und gelangen nach Avignon. Ehe der Leser die Bilder recht erfaßt hat, sind sie oft schon vorüber.

Bereits der Stoff der Legende an sich zwingt Tieck, zwischen mehreren Schauplätzen hin und her zu wechseln, an denen das Geschehen vor sich geht. Doch hat man angesichts der oben erwähnten Tatsachen den Eindruck, daß er darüber hinaus den Schauplatz öfter verändert, als es erforderlich ist. Man denke nur an Hebbels Bearbeitung des gleichen Stoffes, so fällt einem Tiecks Bilderwechsel noch mehr auf.

Hinzu kommt, daß Tieck den Stoff in mehreren nebeneinanderbestehenden Handlungen darstellt. Neben der Handlung in und um das Schloß spielt zuerst noch der Krieg. Später läuft neben dem Geschehen, das sich um Siegfried herum abspielt, das in der Wüste einher, wo Genoveva mit Schmerzenreich lebt. Ja, streckenweise ist Siegfried, traurig und mit seinem Kummer um die Gemahlin beschäftigt, allein auf seiner Burg, während Genoveva zur selben Zeit einsam in der Wüste lebt und Golo für sich im Walde haust. Mitten im Stück unterbricht Tieck außerdem den direkten Handlungsverlauf und läßt den heiligen Bonifatius die Geschehnisse berichten.

Angesichts all dieser Tatsachen wird es begreiflich, daß man den Überblick über die Reihenfolge der Bilder und den Handlungsverlauf vollkommen verlieren muß. Jedoch mag man sich darüber ruhig trösten. Es kommt vor, daß sogar Tieck selbst nicht mehr weiß, was sich ereignet hat:

¹ Schr. II, 4

Nachdem der Herzog von Aquitanien Abdorrrhaman, den Anführer der Heiden, in der Schlacht getötet hat, gibt Tieck als Szenenangabe an: Karl Martell mit Siegfried, Otho und einem Teil des Heeres². Darauf spielt sich in Kürze folgendes ab. Karl dankt Aquitanien, daß er den Anführer der Heiden erschlagen hat. Zulma, die Geliebte Abdorrrhamans, die ihm ins Feld gefolgt ist, eilt herbei und ist untröstlich über seinen Tod. Aquitanien, von ihrer Schönheit hingerissen, will sie trösten und bietet ihr sein Herz an. Karl verweist ihm dies, aber Zulma enthebt sie aller Fragen, indem sie sich selbst tötet. Jetzt kommt ein Bote hinzu. Er berichtet Aquitanien, in seinem Lande sei Empörung ausgebrochen. Der Herzog geht ab. Und nun heißt es als nächstes in der Szenenangabe: Otho tritt auf³. Tieck hat über all diesen Ereignissen ganz vergessen, ihn vorher abtreten zu lassen.

Tieck hat nicht nur einen mangelhaften Überblick über das Geschehen, er ist auch weitschweifig. Die Vorgeschichte bringt er zum Beispiel zweimal. Im Prolog erzählt sie uns der heilige Bonifatius⁴, dann erfahren wir einen großen Teil nochmals von Siegfried⁵. Ähnlich sind die Reden oft sehr ausgedehnt. Drei Seiten lang spricht der Unbekannte zu Karl, eineinhalb Seiten lang erbaut Drago Genoveva mit religiösen Betrachtungen. Überhaupt finden sich viele und ausgedehnte Situations- und Stimmungsbilder. Man hat den Eindruck, daß der Dichter sich einfach dem jeweiligen Augenblick überläßt. Rudolf Haym hat nur zu recht, wenn er von „unerträglichem Dehnen und Verflachen des Stoffes“, von „fortwährender Unterbrechung der Handlung“ spricht und bemerkt, daß „vor allen anderen Eindrücken der Eindruck der Langeweile“ erzeugt werde⁶.

Wer immer Tiecks „Genoveva“ wegen der Gestaltung der Handlung liest, muß daher enttäuscht werden. Glaubt man bei oberflächlicher Betrachtung des Stückes, Tieck zeige eine Verwandtschaft mit Shakespeare, so stellt sich bei genauerem Zusehen bald heraus, daß zwischen beiden Dichtern ein himmelweiter Unterschied besteht. Tieck hat nur das äußerliche Gewand der Buntheit wiederzugeben vermocht, nicht aber das durch einen Pulsschlag alles in einen Zusammenhang versetzende reiche Leben, das den Stücken des genialen Briten auch die innere Konsequenz gibt.

Auch wegen der *Charaktere* lohnt es sich nicht, Tiecks Stück zu lesen. Versuchen wir uns Rechenschaft davon zu geben, woran dies liegt.

Es ist leicht, die Hauptgestalten eines Moliérschen Lustspieles zu beschreiben. Der Geiz ist das hervorstechendste Merkmal des Geizigen, die eingebildete Krankheit das Leiden, das den Charakter des Hypochonders entscheidend prägt. Solche Typen, allerdings nicht als Karikaturen, zeigt auch das Volksbuch, die „Geschichte von der heiligen Pfalzgräfin Genoveva“⁷.

² Schr. II, 60.

³ Schr. II, 66.

⁴ Schr. II, 4 f.

⁵ Schr. II, 15 f.

⁶ Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlin, Verlag von Rudolf Gaertner, 1870, S. 473.

⁷ Titel nach der Ausgabe von G. O. Marbach, Leipzig 1838 bei Otto Wigand, Nummer 8.

Golo ist dort der Bösewicht, Genoveva die Standhafte. Golo ist niedrig und gemein, Genoveva fromm und rein.

Tiecks Helden sind aber nicht mehr die Menschen des Volksbuches, sie sind komplizierter, und sie zu beschreiben ist darum schwieriger.

Eine vielseitige Gestalt ist im Gegensatz zur Karikatur nicht überspitzt gezeichnet, sondern die Eigenschaften eines Menschen werden in der Auseinandersetzung mit dem Leben und der Umwelt gezeigt. Wohl kann es sein, daß eine solche Gestalt immer wieder neue Züge offenbart und sich gar nicht restlos beschreiben läßt. Sie ist lebendig, reich und tief, hat unter Umständen eine Entwicklung und zieht deshalb immer wieder von neuem an. Man hält sich dann bei der Beschreibung an einzelne Züge, die einem Wesentlichen zeigen, um schließlich zu gestehen, zu klein zu sein, um so viel Reichtum zu fassen oder gar auszuschöpfen. Jedoch wichtig ist, daß man sich an grundlegende Züge halten und sich von ihnen gleichsam weiterleiten lassen kann. Trotz allen Reichtums geben sie dem Charakter eine bestimmte Konsequenz oder doch Kontinuität. Der leitende Gesichtspunkt kann etwa in einer Charaktereigenschaft liegen, die im Zusammenhang mit dem Leben zur Darstellung kommt. So hat man zum Beispiel Hamlet als den Zauderer verstanden.

Aber gerade eine solche Ausrichtung fehlt Tiecks Menschen ganz. Sie besitzen wohl eine Fülle von verschiedensten Eigenschaften, aber jene letzte Konsequenz scheint ihnen zu mangeln.

Betrachten wir, um dies zu zeigen, einige Gestalten etwas näher. Am klarsten kommt Tiecks Mangel bei den zwei Hauptfiguren zum Ausdruck.

Golo ist ein Schwächling. Er spricht in Schillerschem Pathos von seiner Treue gegenüber Siegfried, nachdem er zuerst hat durchblicken lassen, daß er mit ins Feld habe ziehen wollen⁸. Später gesteht er bei Gertrud, er sei froh gewesen, daß man ihn bleiben hieß⁹, denn seit er Genoveva gesehen habe, sei er in Liebe zu ihr entbrannt¹⁰. Mag man diese Tatsache vielleicht noch als psychologische Feinheit auslegen, so lassen andere Züge diese Deutung nicht mehr zu. In einer Szene ist Golo der vollendete Ritter¹¹, dann der empfindsam Schwärmende und unglücklich Liebende, der sich kraft- und haltlos zeigt¹²; ein anderes Mal lernen wir ihn als dämonischen Bösewicht kennen, der fähig ist, Siegfried von der Hexe umgaukeln zu lassen¹³; und auch den einzigen Diener, der ihm noch geblieben ist, stürzt er in den Abgrund¹⁴, um sicher zu sein vor dem Mörder Genovevas. An der Stelle, wo Genovevas Zunge und Augen begraben liegen¹⁵, jammert er auch, obwohl er sie seinerzeit skrupellos hat gefangennehmen und in den Turm hat werfen lassen¹⁶ und sogar nicht davor zurückgeschreckt, sich der Hochschwangeren

⁸ Schr. II, 19 f.

⁹ Schr. II, 98.

¹⁰ Schr. II, 96.

¹¹ Schr. II, 10.

¹² Schr. II, 71 ff.

¹³ Schr. II, 171.

¹⁴ Schr. II, 234.

¹⁵ Schr. II, 204.

¹⁶ Schr. II, 137.

zu nahen¹⁷. Diese einzelnen Züge stehen zusammenhanglos nebeneinander, ohne zu einer Einheit verbunden zu sein. Von Szene zu Szene, so ist man fast versucht zu sagen, scheint eine neue Figur aufzutreten, die mit der andern nicht in innerem Zusammenhang steht.

Ebenso ist die Gräfin eigentümlich gezeichnet. Golos Anträgen gegenüber verhält sie sich geradezu unbegreiflich naiv¹⁸. In der Sommernacht hingegen sagt sie: „Ich kann auf Euch nicht so, wie ich wohl möchte, zürnen“¹⁹. Ihre naive Verständnislosigkeit verträgt sich nicht mit jener unglaublichen Sensibilität für leiseste Beziehungen, die sie in den Nächten verrät. Ähnlich redet sie von Schuld und Strafe²⁰, nachdem sie Gertrud ihren Traum erzählt hat, später aber beteuert sie nur ihre Unschuld²¹, das heißt, Tieck kommt nicht mehr auf den Schuldgedanken zurück.

Dieses Zusammenhanglose und Verwirrende führt bis zu direkten, beim Lesen mehr oder weniger deutlich wahrzunehmenden Widersprüchlichkeiten. So heißt es einmal, Genoveva habe sich besinnen wollen, welche Antwort sie dem Grafen auf seinen Antrag geben sollte²². Im Traum erscheint ihr dann Christus und eröffnet ihr, sie sei seiner Liebe jetzt verloren und gehe Gram und Leiden entgegen²³. Gertrud spricht darauf aber von einem Vorsatz Genovevas, im Kloster zu bleiben, den diese aufgegeben habe²⁴, und Genoveva stellt nicht richtig, daß sie einen solchen noch gar nie gefaßt habe, sondern geht auf die Frage ein. Könnte man hier eventuell noch denken, Gertrud sei Genovevas Gespräch geistig nicht ganz gewachsen und bleibe nur an der Oberfläche des Gehörten, und Genoveva gebe keine richtigstellende Antwort, da sie selbst noch ganz vom Berichteten umfassen werde, daß ihre Erwiderung gleichsam nur die Fortsetzung eines Monologes sei — es liege also nicht ein direkter Widerspruch in ihr selbst —, so läßt ein ähnlicher Widerspruch, den wir in Golo finden, eine solche Deutung nicht mehr aufkommen. Er, der bei Wolf gegen „ein falsches Wissen“ gesprochen hat²⁵ und von der Sterndeuterei nichts wissen will, läßt nicht nur Siegfried von der Hexe Winfreda betören, sondern, obwohl er weiß, daß sie mit dem Satan im Bunde steht, scheint er zu glauben, was sie über ihn selbst und sein Leben aus den Sternen liest²⁶.

Tiecks Menschen sind somit keine klar erfassbaren Charaktere. In jeder Situation sind sie andere. Die einzelnen Charakterzüge sind nur der momentanen Situation zuliebe da. So wie es der Handlung an Straffheit gebricht, fehlt den Gestalten der unverwechselbare Schwerpunkt, der sie in jeder Situation mit sich identisch bleiben läßt.

¹⁷ Schr. II, 148.

¹⁸ Schr. II, 76 u. 103 ff.

¹⁹ Schr. II, 119.

²⁰ Schr. II, 90.

²¹ Schr. II, 214.

²² Schr. II, 85.

²³ Schr. II, 87 f.

²⁴ Schr. II, 88.

²⁵ Schr. II, 39.

²⁶ Schr. II, 171 f. u. 235.

Der verwirrten Handlung und den uneinheitlichen Personen entspricht die Art der formalen Durchgestaltung der „Genoveva“ als Ganzes. Haben wir schon weiter vorn festgestellt, daß in bezug auf die Gattungen die äußere Form uneinheitlich ist, und daß eine Einteilung des Stückes in Akte fehlt, so gilt es jetzt, jene Formmittel zu erwähnen, die ein ausgesprochenes künstlerisches Bemühen Tiecks verraten. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie dem Eindruck des Durcheinanders kaum entgegenzuwirken vermögen.

Einer der unvermeidlichsten Eindrücke beim ersten Lesen der Dichtung sind die Kontraste. Es kommen deren so viele vor, daß der eine oder andere dem Leser haften bleiben muß. Die häusliche Welt des Schlosses zum Beispiel kontrastiert mit den Kriegsszenen, das heidnische Lager mit dem christlichen, Siegfrieds äußerer Wohlstand mit seinen inneren Gewissensqualen und dies wiederum mit Genovevas Elend in der Wüste und dem inneren Seelenfrieden, der ihr dabei durch ihre Unschuld zuteil wird. Gegensätzlich sind ferner die frohe Hochzeit und die traurige Turmszene; entgegengesetzte Gestalten sind der nie zu befriedigende Golo und der zufriedene Heinrich; es ist auffallend, wie Zulmas sinnliches Begehren im Gegensatz zu Genovevas Verzicht steht oder Karl Martells Beherrschtheit mit Aquitaniens Unbeherrschtheit kontrastiert, der fromme Tod der Heiligen wiederum mit dem Tod der Hexe auf dem Scheiterhaufen und Gertruds Ende im Wahnsinn. Die Kontraste walten in der „Genoveva“ im Großen und im Kleinen, im Szenischen sowohl als in den Charakteren, ja sie gehen bis in den Wortlaut des Dialoges. Auf die Kühle der Nacht reagieren Golo und Genoveva genau entgegengesetzt²⁷.

Wir dürfen wohl mit Tiecks Schwager Bernhardi in diesen Kontrasten einen Formgrundsatz der „Genoveva“ sehen. Er war es, der schon 1800 darauf hingewiesen hat²⁸. Sein Zeugnis scheint uns außerdem von Wichtigkeit, da man vermuten darf, daß er sich von den Andeutungen seines Freundes Tieck leiten ließ.

Betrachten wir diesen Formgrundsatz Tiecks nun etwas näher. Sicherlich hat nicht bei jedem Kontrast, der sich in dem Stück feststellen läßt, Absicht mitgespielt. Gerade bei unserem Dichter, der gern vergißt, was er vorher gesagt hat, ist es gut denkbar, daß sich eine Kontrastwirkung, auch vielleicht eine solche, die Bernhardi erwähnt, ergibt, ohne daß er selbst diese Beziehungen bewußt wollte. Andererseits verbürgt Bernhardis Kontakt mit Tieck doch auch wiederum, daß der Dichter weitgehend bewußt mit den Kontrasten arbeitete.

Was ist das Ergebnis von Tiecks Bemühungen? In bezug auf die Formung des Stückes durch die Kontraste bemerkt Ranftl treffend: „Was erst noch als chaotisches, phantastisches Gewühle durcheinanderwogte, bekommt beim Verfolgen dieser kontrastierenden Beziehungen auf einmal eine ganz andere Gestalt; das scheinbar Kunstlose, Wildwüchsige zeigt uns hier ein verstandesmäßiges, klügelndes zweites Gesicht. Wie den Scherz eines Vexierbildes muß man diese Künstlichkeit durch genaues Zusehen entdecken“²⁹.

²⁷ Schr. II, 71.

²⁸ Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, hgg. von Rambach und Fessler, 1800, Berlin, bei Friedrich Maurer, S. 457 ff.

²⁹ J. Ranftl, „Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet“, Grazer Studien. Bd. 6, 1899, S. 151.

Tieck hatte offenbar — entgegen dem ersten Eindruck des Lesers — das Bedürfnis, seiner Dichtung eine gewisse Form zu geben. Die Kontraste vertragen ein künstlerisches Formen. Doch so wie Tieck sie verwendet, sind sie keineswegs das Mittel, sein Stück straffer werden zu lassen.

Den ersten Teil des Dramas mit seinen ausgedehnten Kriegsszenen empfindet man als sehr langatmig. Gerade hier aber verweist Bernhardt ausdrücklich auf die Kontraste³⁰. Dieser Formgrundsatz verleitet Tieck also geradezu, die Dichtung am Anfang so auszudehnen.

Noch ein weiterer Gesichtspunkt mag hierbei mitgespielt haben: die äußere Symmetrie des Stückes. „Der Höhepunkt der Verwicklung, die endgültige Abweisung der Anträge Golos und der Umschlag seiner Liebe in Haß und Rachsucht fällt am Anfang genau in die Mitte des ganzen Werkes, und dies fügt sich eben dadurch so merkwürdig, daß der Dichter die Kriegsszenen so außerordentlich ausdehnt“³¹. Ranftl geht mit dieser Feststellung noch weiter als Bernhardt, nach dem das Stück einfach in drei Abschnitte zerfällt³².

Noch ein letztes formales Mittel bleibt zu erwähnen. Träume und Vorahnungen geben manchen Partien des Geschehens einen gewissen Zusammenhalt durch ahnungsvolle Beziehungen innerhalb des Zeitablaufes. Golos Sturz vom Pferde sofort am Anfang³³ und sein Lied, das gleich darauf ertönt³⁴ und während des ganzen Stückes wiederholt leise angestimmt wird, lassen schon zu Beginn auf sein unglückliches Ende schließen. Ähnlich ahnt Zulma den Untergang ihres Geliebten voraus³⁵, und Wolf sieht kommendes Unheil in der seltsamen Färbung des nächtlichen Himmels³⁶. Ferner wird Genoveva ihr trauriges Schicksal vorausverkündet durch Christi Erscheinung in der Nacht³⁷, und Siegfried dämmert es durch einen Traum, daß er seiner Gemahlin Unrecht getan hat³⁸. Aber solche Vorahnungen sind keineswegs immer genau. Genovevas Worte bei Siegfrieds Abschied, daß sie ihm nicht mehr lebend begegne („Dann bin ich tot, so spricht mein armes Herz“, Schr. II, 15), bewahrheiten sich zum Beispiel nicht. Sie sind eine Irreführung, die mit zur Verwirrung beiträgt. Und auch sonst kommt die Vielzahl der Träume und Vorahnungen, die sich geheimnisvollen Fäden gleich durch das Stück ziehen, genau wie die Kontraste, die äußerliche Symmetrie und die grobe Einteilung des Werkes in drei Teile nicht gegen den Eindruck auf, daß das Drama ein rechtes Durcheinander ist. Häufiger Szenenwechsel, Weitschweifigkeit und ausgedehnte Situations- und Stimmungsbilder verdecken die formalen Bemühungen Tiecks. Sie alle lassen sich nur als einzelne Ordnungsprinzipien erkennen, jedoch sie vermögen den Eindruck des Chaotischen nicht völlig zu beseitigen.

Mit Recht sieht man in dieser Tatsache etwas typisch Frühromantisches. Trotzdem möchten wir in der mangelnden Durchgestaltung des Stoffes auch

³⁰ a. a. O. 459 f.

³¹ a. a. O. 149.

³² a. a. O. 459.

³³ Schr. II, 10.

³⁴ Schr. II, 11.

³⁵ Schr. II, 47.

³⁶ Schr. II, 37 f.

³⁷ Schr. II, 87 f.

³⁸ Schr. II, 200 f.

eine gewisse Schwäche Tiecks erblicken, und unsere Auslegung wird bestätigt, wenn wir betrachten, wie Tieck sich an Vorbilder anlehnt. Die ersten Beispiele zeigen uns nämlich klar, daß die Disposition eines Gedichtes nicht zu den Dingen gehört, um die sich der Dichter am meisten müht und in denen wir sein Eigenstes erblicken dürfen.

Anlehnungen an fremde oder eigene schon abgeschlossene Werke sind bei Tieck keine Seltenheit. Sie gehören vielmehr so zum Charakteristischen der „Genoveva“, daß wir sie hier ausführlicher behandeln müssen.

Die Disposition des Monologes des heiligen Bonifatius scheint dem Aufbau des Monologes von Gower aus Shakespeares „Perikles“ sorgfältig nachgebildet zu sein. Hier wie dort finden wir zuerst Selbstschilderung der auftretenden Persönlichkeit, dann Entwicklung der Vorgeschichte und Mahnung zur Aufmerksamkeit³⁹. Ja, Tieck hat sogar in einem Monolog Golos⁴⁰ den gleichen Aufbau wie in einem aus dem „Zerbino“⁴¹, der kurz vor der „Genoveva“ entstanden ist, und scheint sich bewußt oder unbewußt an einmal Erprobtes zu halten. Das zweite Beispiel ist gerade darum so bezeichnend, weil es zeigt, daß die Vorlage überhaupt, nicht nur die Bewunderung für Shakespeare, wie man versucht sein könnte anzunehmen, wichtig ist.

Inhaltlich sind beide Monologe grundverschieden. Der Abschnitt aus dem „Zerbino“ ist derart komisch, daß man sich des Lachens nicht enthalten kann; Golos Zustand innerer Unruhe kommt einem keineswegs lächerlich vor. Jedoch, obwohl die Monologe nach Länge, Inhalt, Reim und Ton nicht übereinstimmen, dürfte die Ähnlichkeit des inneren Aufbaus, des nackten Gedankenschemas, nicht zu verkennen sein. Es mutet einen wie Manier an. Einfluß einer höheren Macht, Beschreibung des unangenehmen Zustandes, Verlangen nach Änderung desselben, diese drei Punkte sind hier wie dort in ihrer Reihenfolge gleich und sind das Wesentliche. Die Gleichheit zeigt: im Aufbau offenbart sich Tiecks Originalität nicht.

Daneben finden sich auch inhaltliche Anlehnungen bei Tieck. Spielend überträgt er im letzten Teile der „Genoveva“ ganze Stücke des Volksbuches in Verse. Vieles entspricht sich fast wörtlich. Besonders interessant ist die Stelle, da Genoveva sich mit ihrem kleinen Sohn über seinen Vater im Himmel unterhält⁴².

³⁹ Vgl. Ranftl, a. a. O. S. 91.

⁴⁰ Schr. II, 35 f.

⁴¹ Schr. X, 220 f.

⁴² Es ist nicht auszumachen, was für einen Druck des Volksbuches Tieck 1798 gelesen hat (vgl. Ranftl, a. a. O. S. 31). Die hier angegebene Stelle ist zitiert nach der Ausgabe von Karl Simrock „Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt“. Frankfurt am Main, Verlag von Christian Winter. Im ganzen 13 Bände, 1845—1867. I. Bd. S. 402. — Die Frage nach der Wahl der Ausgabe des Volksbuches scheint mir für unsern Zusammenhang nicht von großer Wichtigkeit zu sein, da die Texte weitgehend übereinstimmen. Die Ausgabe von G. O. Marbach, Leipzig, 1838, weist zum Beispiel nur ganz geringfügige Abweichungen von der oben angeführten Stelle auf.

Bei Tieck sagt Schmerzenreich:

„Kennt mich denn auch derselbe hohe Mann,
Und weiß, daß ich hier tief im Berge bin?“

Genoveva erwidert:

„Er sieht die Welt mit einem Blicke an,
Streut Licht und Segen über Fluren hin.“

Schmerzenreich entgegnet:

„Wenn er so große Dinge machen kann,
Was läßt er denn so tief in Not uns drin?
Er läßt mich steck'n und mag mich wohl nicht leiden.“⁴³

Im Volksbuch lesen wir: „das Kind sprach: Kennt mich auch mein Vater? Freilich, antwortete die Mutter, kennt er dich und hat dich auch herzlich lieb. Wie kommt es denn, sagte das Kind, daß er mir nichts Gutes tut und uns also in der Not stecken läßt?“ Die auffallende Ähnlichkeit könnte noch weiter dargestellt werden, jedoch wir verzichten darauf. Man ersieht aus den angeführten Belegen bereits, daß man sich wohl kaum noch genauer an die Vorlage halten kann und dabei noch in Versen zu schreiben vermag. Man hat betont, Tieck habe sich bewußt an die Vorlage gehalten aus Ehrfurcht vor dem Alten. Bernhardi erinnert an die „Heiligkeit der Tradition, welche man nie ohne Not verändern darf“⁴⁴. Daneben läßt sich aber noch etwas anderes aus unseren Belegen feststellen:

Ist es nicht so, als verliere der aus dem Volksbuch übernommene Stoff bei Tieck an Gewicht? Man liest bei Tieck fast über die kindliche Beschwerde Schmerzenreichs hinweg. Ja, man ist versucht zu sagen, die Sprache gleite geradezu über den Inhalt fort. Tiecks Jamben haben etwas Spielerisches. In dem Vers „Kennt mich denn auch derselbe hohe Mann“ kommt es besonders deutlich zum Ausdruck. „Kennt“ ist im Gegensatz zum Text des Volksbuches kaum betont, es steht in der Senkung, obwohl es ein wichtiges Wort ist. Es ist, als vergeude Tieck geradezu die Substanz, die er aus dem Volksbuch bezieht. Haben wir weiter vorn festgestellt, daß Tieck den Stoff dehne und verflache, weil es ihm an Straffheit fehle, so bemerken wir hier, daß es offenbar zu seiner Eigenart gehört, selbst die Substanz, die er von anderen in direkter wörtlicher Anlehnung übernimmt, einzubüßen. Hier ist die Frage berechtigt, inwieweit Tieck überhaupt eigene Substanz besitze. Abgesehen von aller Bewunderung für das Alte, die ein Hauptanlaß zur Wahl des Stoffes gewesen sein mag, läßt die enge inhaltliche Anlehnung an das Volksbuch sowie das Vergeuden der Substanz darauf schließen, daß es Tieck, zumindest was den Inhalt betrifft, an Eigenem fehlt.

Selbstverständlich mangelt es auch bei den Gestalten nicht an Belegen für Anlehnungen⁴⁵. Ein gutes Beispiel ist wieder Golo. Im Unterschied zu Müllers Drama und dem Volksbuch fällt an ihm vor allem der fatalistische Zug auf⁴⁶. Tiecks William Lovell zeigt den gleichen Hang⁴⁷. Der verhäng-

⁴³ Schr. II, 217.

⁴⁴ a. a. O. 462.

⁴⁵ Vgl. z. B. Ranftl, „Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet“, Grazer Studien, Bd. 6, 1899, S. 89.

⁴⁶ Schr. II, 207 u. 235.

⁴⁷ Schr. VI, 306.

nisvolle Einfluß Dritter hat William und Golo auf die fatalistische Bahn gebracht. Bei William steht Andrea dahinter⁴⁸, bei Golo die Hexe Winfreda⁴⁹. Tiecks Helden wird so der Ansporn zum Guten genommen und der Glaube, daß es wertvoll und sinnvoll sei, sich zu beherrschen und Gutes zu tun. Damit ist der Unbeherrschtheit, die ein Wesenszug Golos und Williams ist, Vorschub geleistet. In ihren Augen ist der Mensch passiv geworden und dem Schicksal ausgeliefert. Zunächst wollen sie sich zwar noch beherrschen⁵⁰, aber es gelingt ihnen nicht. Sie sind zu überschwängliche Naturen. Darin sind sie sich gleichfalls verwandt. Ihre Phantasie ist zu lebhaft und führt sie von der Wirklichkeit weg in gefährliche Regionen. Sie sind nicht imstande, sich zu zügeln⁵¹. Und so wird ihnen der Zugang eröffnet zu Bereichen, die sich dem Menschen nur erschließen, wenn er sich ihnen nicht aktiv entgegengestellt. Sie glauben, dem Geisterreich näherzukommen⁵². Golo und William sind Menschen, die zuweilen beständig an der Grenze zum Wahnsinn stehen. Nur die Natur vermag ihnen zuletzt in seltenen und erhabenen Augenblicken ein Gefühl der Freiheit und der Furchtlosigkeit zu geben⁵³. Bei Golo übt die Umgebung des wilden Gebirges die befreiende Wirkung aus, bei William das Meer. Zum Teil ähnliche Parallelen ließen sich auch zu Abdallah aufweisen. Man mag sich deshalb fragen, ob man hier von einfacher Anlehnung sprechen darf. Ich glaube, ja, denn Golo ist trotzdem von William und Abdallah sehr verschieden. Was Tieck bei letzteren die Hauptsache war, ist ihm bei Golo eigentlich wie von selbst mit eingeflossen. Was er dort wieder und wieder diskutiert, erscheint hier ohne die in den beiden anderen Büchern gegebene lange gedankliche Vorbereitung. William und Abdallah treibt der Wissensdurst zur Magie, Golo spricht von Geistern, die aus den Bergen dringen, von Sternenkreisen, die um uns Gewinde legen, vom Weltengeist, ohne daß ihn Winfreda eigentlich näher unterrichtet oder eingeführt hätte, wie doch Andrea und Omar — ob das Gaukelei ist oder nicht, spielt hier keine Rolle — mit William und Abdallah taten. Wir haben es weder mit der systematischen Weiterführung eines Gedankens noch mit einer neuen Stellungnahme oder abermaliger gewollter Bekräftigung zu tun. Alles hat vielmehr den Charakter der Zufälligkeit bis zur Reminiszenz.

Zusammen mit den Anlehnungen in der Disposition der Monologe und dem Inhalt können wir darum zum Schluß dieses Abschnittes noch einen weiteren Wesenszug Tiecks feststellen. Tieck ist weitgehend abhängig von Vorlagen und Vorbildern, ja geradezu hilflos. Man mag es drehen, wie man will, so kommt man zu diesem Schluß. Alle Belege zeigen, wie sehr der Dichter der „Genoveva“ von Eindrücken fremder und eigener Werke lebt. Dies wird nochmals besonders im nächsten Abschnitt, den Reminiszenzen, zum Ausdruck kommen und eingehender besprochen werden.

⁴⁸ Schr. VII, 31 ff.

⁴⁹ Schr. II, 172.

⁵⁰ Schr. VI, 41; II, 112 f.

⁵¹ Schr. VI, 23; II, 114 ff.

⁵² Schr. VII, 41; II, 230 f.

⁵³ Schr. VII, 261; II, 230.

Tiecks Werk ist in einem solchen Ausmaß voll von *Reminiszenzen*, daß man es in diesem Punkt höchstens mit den Dichtungen Clemens Brentanos vergleichen kann. Es geht im Folgenden deshalb nicht um eine vollständige Aufzählung, sondern es gilt, einige Beispiele zu bringen, die Tiecks Empfindlichkeit gut zeigen⁵⁴.

Einmal gibt es viele Anklänge in bezug auf die Personen. Greifen wir als Beleg nur ein paar Reminiszenzen in der Gestaltung des Golo heraus. Für ihn hat Tieck zum Beispiel einiges bei Maler Müller entlehnt. Sein Held ist von Anfang an seelisch krank⁵⁵, bei Tieck wird er es bald nach Siegfrieds Abreise⁵⁶. Im Volksbuch heißt es bloß, Golo habe Genoveva zu verstehen gegeben, „daß er mit solchem Brand der Liebe gegen sie behaftet sei, daß er vor der Zeit sterben zu müssen vermeine, wofern er keine Gegenliebe in ihr verspüren würde“⁵⁷. Von psychologisch differenziertem und schmerzlichem Leiden wie bei Müller ist hier keine Spur. Die Tatsache, daß es den Ritter wie wider Willen in Genovevas Nähe treibt, finden wir gleichfalls hier wie dort. Bei Müller fragt sich der Ritter: „Wo schweif’ ich? In Genovefas Vorzimmer? Was für ein Irrgeist treibt mich herum?“⁵⁸ Tiecks Ritter bemerkt ähnlich, es halte ihn „wie unsichtbare Mächte umstrickt“, er erwache „wie ein Traumwandler“ und finde sich, „wo er am mind’sten dachte“. Man glaubt, bei Tieck lebe ganz leise die Erinnerung an Müllers Stelle auf, und er vergesse, die Nähe der Gräfin genauer zu bezeichnen, wie der Stürmer und Dränger es durch sein Erwähnen des Wortes „Vorzimmer“ tut. Es ist, als liege ihm die Vorstellung noch im Sinn, und er bringe sie in den Monolog, ohne viel zu überlegen, ist doch Tiecks Hauptquelle, das Volksbuch, in diesen Dingen längst nicht so differenziert und ausführlich wie Müller, sondern viel knapper. Den beiden Dichtern gemeinsam ist ebenfalls im Gegensatz zur Legende, daß Golo zum Bösen weitgehend von Dritten angesport wird, während er dort von Anfang an selbst der Hauptinitiant ist. Bei Müller übt Mathilde ihren verhängnisvollen Einfluß auf den Ritter aus⁵⁹, bei Tieck ist es Gertrud, die ihm verspricht, er solle die Gräfin besitzen^{60/61}.

Auch was die Szenen betrifft, so finden wir in der „Genoveva“ Reminiszenzen. Als Beleg diene uns die Balkonszene. Sie allein klingt an Mül-

⁵⁴ Ob wir es mit Reminiszenz oder Anlehnung zu tun haben, ist oft nur sehr schwer zu entscheiden. Im Grunde ist eine scharfe Trennung allerdings unnötig, denn beides charakterisiert Tiecks Eigenart. Eine Anlehnung ist deutlich zu erkennen, während eine Reminiszenz oft weniger deutlich wahrnehmbar ist; bedeutet das Wort doch seinem Sinne nach „Anklang“, „Erinnerung“.

⁵⁵ Vgl. Maler Müllers Werke, Heidelberg, bei Mohr und Zimmer, 1811, III. Bd., S. 23 u. 25.

⁵⁶ Schr. II, 35 f.

⁵⁷ Vgl. Simrock, Volksbuch, a. a. O. 377

⁵⁸ a. a. O. 44.

⁵⁹ a. a. O. zum Beispiel 97 u. 203 ff. und andere.

⁶⁰ Schr. II, 98 f. u. 110.

⁶¹ Für andere Beispiele vgl. „Golo und Genovefa“ q. a. O. S. 241 f. u. S. 155; Schr. II, 144 u. 79; — Ranftl, a. a. O. S. 94.

ler sowie an „Romeo und Julia“ und den „Kaufmann von Venedig“ an⁶². Bei Müller kommt Genoveva mit Mathilde⁶³, bei Tieck die Gräfin in Begleitung der Amme auf den Balkon⁶⁴, um sich des wunderbaren Abends zu erfreuen. Hier wie dort huldigt ihr Golo durch Musik und verbindet damit eine seiner erfolglosen Werbungen. An „Romeo und Julia“ erinnert die Entwicklung des Dialoges. Romeo⁶⁴ und Golo eröffnen die Rede mit einem Monolog, beide bemerken die Frauen, ohne daß diese den Mann unten wahrnehmen, und ganz ähnlich wie Shakespeares Held antwortet Golo auf die Worte der Geliebten, ohne daß sie ihn hört. Endlich ist auch die Natur in der Lobpreisung des Liebenden der Frauenschönheit unterlegen. Golos und Romeos Worte sind sich sogar hierin verwandt. Und noch im Atmosphärischen der Szene spüren wir Anklänge. Lorenzos Satz aus dem „Kaufmann von Venedig“: „Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft“⁶⁵, ist der Äußerung der Gräfin verwandt: „Wie still die Nacht des Tages Hitze kühlt, / Wie sanft der Mondschein auf dem Grase spielt, / Wie süß das Herz sich nun beruhigt fühlt.“ In Shakespeares und in Tiecks Szene verbreitet der Mondschein seine eigentümliche Stimmung.

Ja, die Reminiszenzen lassen sich bei Tieck bis ins Sprachliche verfolgen. In der Rede des Unbekannten heißt es so etwa: „Denn Sterne können niemals Lügen sprechen“⁶⁶, bei Schiller lesen wir in Wallensteins Tod: „Die Sterne lügen nicht“⁶⁶. Im Faust I finden wir: „Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen“⁶⁷. Bei Tieck heißt es einmal: „Dann fühlt' ich Himmelskräfte niedersteigen“⁶⁸. Aber was soll man sagen, wenn der Anklang bis in den Tonfall hineingeht? Golo überrascht uns sogar mit Versen in echt Schillerischem Pathos⁶⁹. Es ist die gleiche erhabene Sprache, die wir aus Schillers Dramen kennen. Aber während Schiller sie durchhält, klingen bei Tieck nur vereinzelte Stellen so auf und sind darum um so auffälliger.

All die Reminiszenzen zeigen eines klar und deutlich: Tieck ist ein Anempfänger und Nachempfänger, ja geradezu ein Spielball seiner Eindrücke. Man kann sich dieses Gedankens nicht erwehren angesichts der Fülle von Anklängen. Bald kommt einem eine Idee, bald ein Motiv, hier etwas die Szenen Betreffendes, dort etwas Atmosphärisches irgendwie schon bekannt vor.

Natürlich haben auch andere Dichter Reminiszenzen in ihrem Werk. Wer könnte sich davon freimachen und vollkommen originell sein? Aber sie sind selten so auffallend wie bei Tieck, und deshalb erscheint uns Tiecks Empfänglichkeit so bedeutsam. Bei anderen Dichtern stellt im Gegensatz zu

⁶² Vgl. zum Folgenden Ranftl, a. a. O. S. 95 ff., sowie Jak. Minor, Tiecks Werke, 1. Abteilung, Berlin und Stuttgart, Verlag v. W. Spemann, Deutsche National-Literatur, 144. Bd., 161 f.

⁶³ „Golo und Genovefa“, S. 115 ff.; Schr. II, 71.

⁶⁴ „Romeo und Julia“, II, 2.

⁶⁵ „Kaufmann von Venedig“, V, 1.

⁶⁶ Schr. II, 67; Wallensteins Tod, III, 9.

⁶⁷ Schr. II, 72; Faust I, Nacht.

⁶⁸ Vgl. Tiecks Werke, hgg. v. G. L. Klee, 3 Bde., Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut, 1892; I, 175. Hier werden auch noch weitere Reminiszenzen erwähnt.

⁶⁹ Schr. II, 20.

Tieck die eigene Substanz die Reminiszenz in den Hintergrund und läßt sie unbedeutend erscheinen. Was sagt es im Grunde über Hebbels Dichtung aus, wenn wir feststellen, daß dort ähnliche Worte fallen wie bei Tieck, da Genoveva im Walde wiedergefunden wird. Es ist nicht nur uninteressant, ob Hebbel wußte, was er tat, oder ob es eine unbewußte Reminiszenz an Tieck ist, die Feststellung als solche ist einfach unwesentlich für die Charakterisierung seiner dichterischen Eigenart. Die Worte sind so in die ganze Szene eingefügt, daß man sie unmöglich weglassen könnte^{70/71}. Bei Tieck, der dafür übrigens keine Anregung aus Müllers Drama oder dem Volksbuch erhielt, bemerkte man es kaum, ließe man sie aus. Das ist bezeichnend für Tieck. Seine Worte sind oft leer. Weil die eigene Substanz fehlt, werden auch die Reminiszenzen bei ihm so deutlich. Schon angesichts beinahe genauer Übernahme von Stellen aus dem Volksbuch fiel uns auf, wie leicht Tiecks Inhalt wiegt. Er ist nicht nur außerstande, aus sich heraus Fülle zu geben; was er übernimmt, verliert oft in Tiecks Zusammenhang noch an Schwere. Wollte man die „Genoveva“ nur nach den Reminiszenzen beurteilen, so wäre man versucht, das Werk als ein Gewirr von Anklängen zu bezeichnen. Tiecks Schaffen wird angesichts der vielen Reminiszenzen durch etwas zufällig Spielerisches charakterisiert. Es ist, als schnappe der Dichter einfach bloß hier und dort etwas auf, und vor lauter Akzidenzien finde man nichts Wesentliches. Das folgende Zitat aus dem „Zerbino“ mag zunächst überspitzt tönen, doch es beschreibt diesen Zug außerordentlich treffend.

„Nein, Freund, der Tor verrät sich eben dadurch,
Wenn er der Menschen Worte wörtlich nimmt.
Es ist nur Einfalt, den Sinn zu begreifen,
Der offenbar in jeder Rede liegt,
Man muß auch wissen auf die Spur zu kommen,
Man muß dabei was anders denken können.
So denk ich oft bei Fisch an Vogel, zur
Vergeltung fällt bei Vogel mir die Katze
In die Gedanken, alles wird verknüpft.“
(Schr. X, 132 f.)

Abgesehen von der Bedeutung, die diese Stelle im Stück hat, verrät sie, daß wir es nicht mit Tiefsinn zu tun haben, sondern mit etwas ganz Leichtem, Luftigem. Tieck spielt mehr mit den Worten und ihren Bedeutungen, als daß er sie ernst nimmt. Wie zufällig fliegen sie ihm zu, zum Fisch gesellt sich der Vogel, zum Vogel die Katze. Warum? Vielleicht bei den ersteren wegen der gleichlautenden Anfangsbuchstaben, vielleicht wegen des Gegensatzes Wasser—Luft, vielleicht bei den letzteren, weil die Katze die Vögel frißt. Eine klare Antwort gibt es nicht, es bleibt bei Anklängen und einer ungefähren Ahnung.

⁷⁰ Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner, Erste Abteilung, zweite unveränderte Auflage, Berlin 1904, I. Bd., S. 289.

⁷¹ Schr. II, 243.

Alle Ausführungen haben bis jetzt fast nur auf Negatives hingewiesen. Die verwirnte Handlung und die uneinheitlichen Personen, Tiecks Bemühungen um die formale Durchgestaltung der „Genoveva“ als Ganzes, die, wie wir sahen, eine gewisse Schwäche des Dichters ebenfalls nicht verbergen können, ferner seine Aufnahmefähigkeit für alle möglichen Anregungen, die durch das Aufzeigen der vielen Anlehnungen und Reminiszenzen deutlich wurde, sowie die mehrmals festgestellte Leere und Substanzlosigkeit seiner Worte, all das macht ein und dasselbe deutlich: Tieck ist vollkommen undramatisch. Ein dramatischer Dichter ist konzentriert. Er zeigt Leben und Umwelt in einem bestimmten Hinblick, von dem aus sich von selbst bestimmt, was wesentlich und was unwesentlich ist. Danach trifft er die Auswahl. Indem das ganze Stück unter einem Gesichtspunkt konzipiert wird und auf eine Idee ausgerichtet ist, sind notwendigerweise alle Szenen danach bestimmt. Bei Schiller geht es so zum Beispiel im „Wallenstein“ darum, daß der Mensch, „wenn er sich vor die Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, ja nur schon vor die Wahl zwischen irdischem Fortbestand und Pflicht gestellt sieht, sich für die Pflicht zu entscheiden“ hat. Dies geht aus Maxens Gespräch mit Wallenstein hervor. Es ist Schillers Problem, auf das alles hinausläuft⁷². Bei Tieck fehlt eine solche straffe Ausrichtung und Konzentriertheit. Sein Blick ist nicht auf ein Ziel hin orientiert. Er verliert sich an den Moment oder an eine so äußerliche Form, daß seine Ausrichtung danach ebenfalls äußerlich erscheint. Wer das Stück vom Standpunkt des Dramatikers aus betrachtet, muß deshalb enttäuscht werden. Er kann zu keinem anderen Urteil kommen als Schiller, der fand, das Werk sei „nichts Gebildetes und voll Geschwätzes“⁷³, und es fehle Tieck „an Tiefe“ und werde „ihm stets daran fehlen“⁷³.

Es war richtig, die „Genoveva“ vom Gesichtspunkt des Dramatischen aus zu betrachten, da sie als Drama vorliegt. Tiecks Stück enthält jedoch auch *epische Partien*, Stellen, in denen nur erzählend beschrieben wird. Neben Prolog und Epilog sind es vor allem die verbindenden Worte des heiligen Bonifatius, die den Leser über die verflossenen sieben Jahre orientieren. Im Hinblick auf das Dramatische müßte man hier abermals eine Schwäche feststellen, diesen Zeitraum nicht direkt in das Geschehen einbeziehen zu können und die verbindenden Worte in den Dialog einzubauen. Die ausgesprochen epische Partie scheint dazu zu dienen, Tiecks dramatische Unfähigkeit zu kompensieren. Jedoch bei dieser Feststellung wollen wir es nicht bewenden lassen, sondern fragen, ob sich in der „Genoveva“ eine epische Begabung Tiecks zeigt. Es wurde allgemein festgestellt, er sei weitschweilig und konzentriere sich nicht. Dies sind unter anderem Eigenschaften des Epikers. Auch der Epiker ist nicht um sein Ziel bemüht, sondern bereit, sich jederzeit ablenken zu lassen. Voll Freude schildert er Nebensächliches und verweilt bei Beschreibungen, die im Hinblick auf das Ziel durchaus unwichtig sind. Wem fallen hierbei nicht klassische Beispiele aus der „Ilias“ ein,

⁷² Staiger, Poetik, S. 195 f.

⁷³ Schillers Briefwechsel mit Körner, 4. Teil, Berlin, 1847, Brief vom 27. April 1801, S. 212; Brief vom 5. Januar 1801, S. 204.

wo der Dichter unbekümmert Nebenepisoden erzählt. Tiecks Formgrundsatz, die Kontraste, dürfen hier auch nochmals erwähnt werden. Benutzt der Epiker sie doch als Kunstmittel, um seinen Stoff fesselnd darzustellen. Wie wenig Tieck jedoch fesselt, ist bereits zu Genüge betrachtet worden: — Was kommt nun vorwiegend in den epischen Stellen bei Tieck zum Ausdruck? Prolog und Epilog halten nur die Situation fest, sie sind Einführung und Ausklang. Die längste epische Einlage in Tiecks Stück sind die verbindenden Worte des heiligen Bonifatius. Hier sind es besonders Grausen, Entsetzen und Elend, die geschildert werden. Dragos Geist erscheint und ängstigt den Grafen, und Seelenqualen peinigen ihn; Elend wiederum ist das Los der Gräfin in der Wüste. Der Bericht wendet sich vor allem an das Gemüt des Lesers. Besonders, nachdem Christus die Gräfin getröstet hat, entrücken uns die Bilder von Tiecks Sprache aus der alltäglichen Welt⁷⁴. In manchen Strophen sind es vor allem einzelne Verse, die dem Inhalt etwas Weiches, Leichtes und Schwebendes geben. Man kann die oben angeführte Weitschweifigkeit Tiecks daher nicht einfach als ausgesprochen epischen Zug bezeichnen. Bei Tieck spielt die Entrückung aus der alltäglichen Umwelt eine Rolle. Bei der Entrückung aber fehlt die Distanz, die der Epiker sich den Dingen gegenüber bewahrt. Tiecks Weitschweifigkeit muß jedoch im Zusammenhang mit dem Mangel an Abstand gesehen werden und deutet deshalb in eine andere Richtung.

Wir bemerkten, daß neben Weitschweifigkeit und Unanschaulichkeit Mangel an innerem Halt und Zehren von fremder Substanz zu Tiecks Wesen gehören. Auch Mangel an Abstand scheint den Dichter zu charakterisieren. Um die Richtung von Tiecks Begabung noch deutlicher zu erkennen, ist es nicht uninteressant, auf seine natürlichen Gaben und Eigenschaften noch etwas genauer einzugehen.

Tieck war ein eifriger und außerordentlich begeisterungsfähiger Leser. Von Shakespeares „Perikles“ schreibt er zum Beispiel: „Es gehört zu meinen Eigenheiten, daß ich lange Jahre den Perikles von Shakespeare vielleicht übertrieben verehrt habe, ohne diesen wäre Zerbino nicht, noch weniger aber Genoveva oder Oktavian entstanden, ich hatte mich in diese Form wie vergafft . . .“⁷⁵. Übertriebene Verehrung, Vergaffen, Tiecks eigene Worte kennzeichnen seine Lektüre. Wieder stellen wir fest: er ist nicht imstande, Abstand zu nehmen. Und doch ist es gerade erst der Abstand, der zu Überlegungen und damit zum Aneignen der fremden Gedankenwelt führt. Bei aller Boshaftigkeit in der Formulierung erkennt darum Friedrich Schlegel etwas von der Art seines Freundes sehr richtig, wenn er an Schleiermacher von Tiecks Böhmenstudium schreibt: „Er legt sich gewaltig auf ihn und wird ihn hinlänglich tieckisieren; denn in einen anderen Geist einzudringen, das ist diesem Menschen nicht gegeben“⁷⁶. Ob sich Tieck an den Stoff verliert

⁷⁴ Schr. II, 215 u. 213.

⁷⁵ „Tieck and Solger, the complete correspondence“, by Percy Matenko. B. Westermann Company, New York - Berlin. Brief vom 30. Januar 1817, S. 335.

⁷⁶ Aus Schleiermachers Leben, in Briefen, 3. Bd. zum Druck vorbereitet von Ludwig Jonas, nach seinem Tod hgg. v. W. Dilthey, Berlin 1861, S. 192 f.

und dabei sich selbst aufgibt, oder ob er ihn „tieckisiert“, in beiden Fällen kommt es auf den gleichen Mangel an Abstand heraus. Für ihn gibt es kein Gegenüber und darum auch kein bestimmtes Erkennen.

Aber dies ist nur ein Teil von Tiecks Wesen. Wir wissen ebenfalls, daß er alle äußeren Mittel zu einem hervorragenden Schauspieler hatte und auf der Bühne des Reichardtschen Liebhabertheaters bald alle in der Darstellung der bedeutendsten Rollen übertraf. Er hatte ein mimisches Talent, wie es nur selten zu finden ist. Bis in sein hohes Alter entzückte er außerdem seine Umwelt durch ausgezeichnetes Vorlesen⁷⁷. Die totale Hingabe wirkte sich hier sehr positiv aus.

Wie verhält sich dies nun hinsichtlich der Dichtung und in unserem Zusammenhang mit der „Genoveva“? Tiecks hervorragendes Gedächtnis, sein beweglicher Geist, seine lebhaft Phantasie treiben auch mit diesem Stoff ihr eigentümliches Spiel. Wie der Schauspieler und Vorleser Tieck den gegebenen, aber schon gestalteten Stoff durch Spiel oder Vorlesen belebt und beseelt, d. h. sich ganz an ihn verliert, hat man den Eindruck, daß auch der Dichter sich zuweilen verliere. Während aber dem Schauspieler und Vorleser natürliche Grenzen gesetzt sind, entbehrt der Dichter des sicheren Haltes. Sein Geist und seine Phantasie gehen ihre eigenen Wege, und seine Einbildungskraft kann alles in sich aufnehmen, was ihm an Anregung entgegentritt. Literarische, äußere und seelische Anregungen prägen sich einem solchen Dichter auf besondere Art ein. Zu raschem Wechsel und Einleben in andere befähigt wie der Schauspieler und Vorleser, ist es deshalb kein Wunder, daß Tieck in seiner „Genoveva“ einerseits voll von bewußten und unbewußten Anlehnungen und Reminiszenzen ist, andererseits aber Tiecks Dichtertum sich auf einem Gebiet entfalten kann, auf dem alle diese Dinge keine ausgesprochenen Mängel mehr sind.

Tiecks Begabung entfaltet sich im *Lyrischen*. Der Lyriker kann sich nicht auf großem Raum ausdrücken. Er ist der Dichter der Einsamkeit und Stille. Er überläßt sich der Stimmung und dem Augenblick, ist von Ahnung erfüllt und dafür empfänglich. Der Welt gegenüber verhält er sich hilflos und fühlt sich in ihr verloren. Er kann sie nicht überschauen. Das Verwirrende der Handlung, die uneinheitlichen Personen, das Unausgewogene des ganzen Stückes wird unter diesem Aspekt verständlich. Von innen heraus kann der Lyriker keinen größeren Stoff formen, da er ihn nicht überblickt. So sucht er nach äußerem Formprinzip und Anlehnung. Und da er unfähig ist, Abstand zu nehmen, dafür aber in allem, dem er sich hingibt, aufgeht, ist es auch ferner verständlich, daß ihm alles Mögliche haften bleibt, ohne daß er weiß, woher es kommt. Als bloßes Ungefähr, als Reminiszenz, geht es so in seine Dichtung ein, paßt sich ihr an und wird in sie eingeschmolzen. Friedrich Schlegel braucht den Ausdruck „tieckisieren“. Er ist auch durchaus treffend ohne die pejorative Färbung, die er in seinem Brief an Schleier-

⁷⁷ Vgl. R. Köpke, Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen, 2 Bde., Leipzig, F. A. Brockhaus 1855; I. Bd. S. 80; II. Bd. S. 106, S. 132.

macher hat. Die Hingabefähigkeit ans Kleinste, das Fehlen des Abstandes, beim lyrischen Gedicht ist es kein Mangel mehr. Das lyrische Stück wird durch die Stimmung zusammengehalten. Es fragt nicht nach größerem Zusammenhang, es blüht für sich selbst.

Warum aber sind die lyrischen Stücke in Tiecks Drama so bedeutsam? Könnte man nicht auch Gedichte Tiecks betrachten, die nicht im Zusammenhang mit einer größeren Dichtung entstanden sind und so auf viel einfacherem Wege das Eigentümliche des Dichters beschreiben? Hier muß nun auch darauf hingewiesen werden, daß Tieck kein großer Lyriker im eigentlichen Sinne des Wortes war. Tiecks Talent entfaltet sich erst im Zusammenhang mit der Rolle. Er ist ein großer Schauspieler, dies zeigt sich auch hier. Köpke sagt von seinem schauspielerischen Talent: „Es war nicht allein die mimische, sondern die dichterische Kraft, sich in die verschiedenen Stimmungen, Leidenschaften und Charaktere zu versetzen und sie wiederzugeben“⁷⁸. Die Rolle hängt mit Tiecks dichterischer Kraft zusammen, und so kommt es, daß er im Zusammenhang mit Rollen seine schönsten und stimmungsvollsten Verse schreibt.

Das heißt aber darum nicht, daß auch zugleich das Theater und seine Einrichtungen für Tieck bedeutsam waren. Im Gegenteil, Tieck schreibt über die Entstehung der „Genoveva“ unter anderem: „Ich hatte mich absichtlich von allem Theater und dessen Einrichtungen entfernt, um größeren Raum zu gewinnen, um einige Stellen ganz musikalisch, andere ganz malerisch behandeln zu können. Die Begeisterung des Kriegers, die Leidenschaft des Liebenden, die Vision und das Wunder sollte jedes in einem ihm geziemenen Tone vorgetragen, und das Ganze durch Prolog und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten und auch wieder verflüchtigt werden, um auf keine andre Wahrheit als die poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte, Anspruch zu machen“⁷⁹. Tieck entzieht sich dem Theater, um größere Freiheit zu gewinnen, das heißt er will sich nicht dazu herbeilassen, auf die Gegebenheiten der Bühne einzugehen. Die Bühne verlangt, daß die dichterische Aussage dem Zuschauer über den Weg der Darstellung verständlich gemacht wird. Dieser Weg verpflichtet zur Schaubarkeit. Und dies ist eben das, was Tieck nicht zu bieten vermag. Nicht nur ist das Stück in seiner Handlung verwirrt, so daß einem die Übersicht schwerfällt, die spärlichen Szenenangaben verraten außerdem, wie wenig dem Dichter daran liegt, seine Dinge sichtbar zu machen. Es geht Tieck nicht darum, Stimmung zu verbreiten im Zuschauerraum, der Zuschauer scheint ihn nicht zu interessieren, sondern nur der augenblickliche Ton seiner Stimmungsbilder, „Begeisterung des Kriegers“, „die Leidenschaft des Liebenden“, „die Vision“ und „das Wunder“. Hier, in den einzelnen Stücken, können wir, wie bereits hervorgehoben wurde, Tiecks Dichtertum erst richtig erkennen. Damit soll nicht gesagt sein, daß Vision und Wunder zu den glücklichsten Stimmungsbildern gehörten, es soll nur betont werden, wie es Tieck im Grunde bloß auf die einzelnen Stellen ankam, für deren Behandlung er die größte Freiheit wollte.

⁷⁸ Köpke, Erinnerungen, II, S. 131.

⁷⁹ Schr. I, XXIX f.

Nach diesen Feststellungen müssen wir verschiedene Dinge nochmals unter anderem Aspekt betrachten. Hatten wir im ersten Teil dieses Kapitels vor allem den Zusammenhang des Stückes im Auge, soll nun das einzelne näher beleuchtet werden.

Als erstes kommen wir auf die Reminiszenzen zurück, und zwar bringen wir ein Beispiel, das wir vorher nicht angeführt haben, das aber unbedingt erwähnt werden muß, nämlich Golos Leitlied, dessen Reminiszenzen an Maler Müller Tieck den Vorwurf des Plagiates einbrachten⁸⁰. Wir wollen die beiden Lieder vergleichen und versuchen, festzustellen, worin Tieck sich von Müller unterscheidet. Hören wir zunächst den Text der beiden Lieder. Bei Müller singt Golo:

„Mein Grab sei unter Weiden
Am stillen dunkeln Bach!
Wenn Leib und Seele scheiden,
Läßt Herz und Kummer nach.
Vollend' bald meine Leiden,
Mein Grab sei unter Weiden
Am stillen dunkeln Bach“⁸¹.

Tiecks Lied lautet:

„Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunklen Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu sehn.
Dort im kühlen abgelegnen Tal
Such ich Ruh für meines Herzens Qual.

Hat sie dich ja doch verstoßen,
Und sie war so süß und schön!
Tausend Tränen sind geflossen,
Und sie durfte dich verschmähn —
Suche Ruh für deines Herzens Qual,
Hier ein Grab im einsam grünen Tal.

Hoffend und ich ward verstoßen,
Bitten zeugten nur Verschmähn —
Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Hier im stillen einsam grünen Tal,
Such zum Troste dir ein Grab zumal —.“
(Schr. II, 11.)

Inhaltlich sind sich beide Gedichte sehr ähnlich. Der Sänger des Liedes sehnt sich nach dem Tode und hat einen bestimmten Platz im Sinn, an dem er sich sein Grab wünscht. Auch die Motive sind zum Teil gleich, die Weiden und der Bach sind hier wie dort wichtig. Verschieden jedoch ist bereits das Versmaß. Die Zeilen sind verschieden lang, und Tiecks Verse bestehen aus Trochäen mit vier Hebungen; Müller hat nur drei Hebungen und schreibt

⁸⁰ Vgl. Schr. I, XXVI ff. und Klee I, S. 170.

⁸¹ Vgl. Maler Müllers Werke III, S. 78.

in Jamben. Verschieden ist ferner die Länge der Gedichte. Müller bringt das Wiederkehrende und Anhaltende der Niedergeschlagenheit in einer einzigen Strophe zum Ausdruck, und von den wenigen Zeilen wiederholt der Schluß den Anfang des Gedichtes. Tieck, der das Lied noch um den Liebes-schmerz erweitert, faßt sich nicht so knapp, sondern läßt die Trostlosigkeit durch die dritte Strophe ausklingen, die fast nur aus Wiederholungen besteht. Schließlich teilt sich in Tiecks Lied die Todessehnsucht ganz all-mählich mit, zuerst kommt das Landschaftsbild, dann erst, wie ungewollt, der Gedanke ans Sterben. Bei Müller ist der Wunsch nach dem Grabe das Vorherrschende. Er reflektiert: „Wenn Leib und Seele scheiden, / Läßt Herz und Kummer nach.“

Jedoch alle diese Bemerkungen waren eigentlich mehr äußerlicher Art. Sie treffen nicht den wichtigsten Punkt. Wir meinen damit den Ton der Verse. Der Rhythmus von Tiecks Gedicht ist viel zarter als der des Stür-mers und Drängers, sein Lied ist melodischer. Müllers Lied wirkt, verglichen mit Tieck, dumpf, seine Sprache geballt, trotzig und hart. Tiecks Lied hin-gegen tönt weich und wehmutsvoll. Es wirkt im Vergleich zu Müller schwere-los. Damit bestätigt sich erneut, was wir schon wiederholt festgestellt haben: nämlich, daß in Tiecks Versen der Inhalt keine große Rolle spielt. Aber wir empfinden es hier nicht mehr als etwas Negatives. Es scheint im Zusammen-hang des Liedes vielmehr zu Tiecks dichterischer Eigenart zu gehören. Statt des Inhaltes sind es die Melodie und der zarte Rhythmus, die uns gefangen-nehmen.

So erkennen wir, daß die Reminiszenzen in Tiecks Dichtung eine Umfor-mung erfahren. Sie werden in seine Sprache eingeschmolzen und dadurch etwas anderes, als was sie vorher waren. Obwohl sie ihrem Inhalt nach gut erkennbar sind, gerade, weil Tieck die Substanz mangelt, sind sie durch den anderen Rhythmus und Klang, den ihnen der Dichter verleiht, zu etwas Neuem geworden.

Die Leichtigkeit von Tiecks Inhalt ist nicht bloß ein negatives Charakteristi-kum des Dichters. Dies läßt sich auch noch auf anderem Gebiet zeigen. Ange-regt durch die Spanier, führte Tieck eine Reihe künstlicher Versmaße in seine Dichtung ein. Er hat Freude an den klangreichen romanischen Strophen-formen, ja, er ist ein virtuoser Spieler mit diesen Formen. Auch hier gereicht ihm die Schwerelosigkeit des Inhaltes nicht immer zum Nachteil. Im Gegen-teil, der Inhalt tritt zurück hinter dem Klang, die Schwierigkeiten des metrischen Rahmens werden kaum fühlbar, die Strophen fließen leicht dahin. Allerdings sind Tiecks Verse in romanischen Strophenformen keineswegs immer als geglückt anzusehen. Manchmal setzt Tieck sogar um des Reimes willen unbekümmert den Inhalt leichter Komik aus. Aber es gibt viele Stellen, die ihm gut gelungen sind. Besonders ist dies in vielen schönen lyrischen Partien der Fall. Tiecks „Genoveva“ ist ja voll von lyrischen Stellen. Bei der Besprechung der Handlung mußten wir dies als negatives Charakteristikum anführen, nun aber gilt es, die positive Seite davon zu betonen. Das Stück ist voll von „Farben, Blumen, Spiegeln und Zauberkünsten“, um Goethes Worte zu gebrauchen⁸².

⁸² Zitiert bei Klee, a. a. O. I, S. 172.

Aber auch die Träume und Vorahnungen, von denen wir sagten, daß sie kein Mittel seien, das der Dichtung eine kräftige Durchformung gebe, offenbaren einen positiven Zug. Sie sind oft so eigentümlich in die Dichtung verwoben, daß sie einzelnen Teilen eine ganz eigenartige Atmosphäre geben. Besonders Golos Lied ist hier zu nennen. Immer wieder kommt es dem Ritter in den Sinn, bis er in seiner Todesstunde erkennt: „Wie hat dies Lied prophetisch mir geklungen!“⁸³ Weitere Beispiele sind Zulmas ahnungsvoller Monolog oder Wolfs Bericht von der sonderbaren blutroten Färbung des Himmels in der Nacht⁸⁴. Solche Stellen breiten sich manchmal wie ein leichter Schleier über das Geschehen, hinter dem sich nichts klar erkennen läßt.

Es war nun bereits viel die Rede von den stimmungsvollen Stellen in Tiecks Stück, im Grunde aber haben wir noch keine richtig betrachtet. Waren doch auch bei Golos Leitlied Blick und Gehör noch weitgehend auf die Stelle bei Müller geheftet. Im folgenden Kapitel wollen wir uns darum ohne alle Seitenblicke schönen lyrischen Stücken Tiecks widmen, um seine Eigenart eingehender zu erfassen, und das, was hier im groben angedeutet wurde, zu vertiefen.

⁸³ Schr. II, 259.

⁸⁴ Schr. II, 46 f.; 37 f.

III. Stimmungsmomente

Tiecks „Genoveva“ weist so viele stimmungsvolle Stellen auf, daß man versucht ist zu sagen, ein Stimmungsakkord löse den andern ab. Gleich zu Anfang umgibt uns die eigentümliche Atmosphäre einer Kirche, kurz darauf ertönen Golos und Heinrichs gegensätzliche Lieder, wehmutsvoll folgt Siegfrieds Abschied, Frühlingsstimmung atmen Golos Trostworte für Genoveva. Und dies alles auf ungefähr zwanzig Seiten! Die Aufzählung stimmungsvoller Stellen ließe sich durch alle Szenen des Stückes leicht weiterführen, aber es bliebe bei bloßer Aneinanderreihung und würde nicht tiefer führen. Im ganzen genommen bestätigen sie eindrucklich, wie sehr die „Genoveva“ Tiecks „natürlichste Herzensergießung“ war, die sich ihm fast „selbst geschrieben“¹ hat, die ihm wie der „Kaiser Oktavianus“ „im Gemüte aufging“², die „gar nicht gemacht sondern geworden ist“³.

Oft sind die stimmungsvollen Einlagen selbständige Gedichte und stehen in seiner Sammlung⁴. Jedoch auch lyrische Stücke, die nicht in die „Gedichte“ eingingen, haben durchaus selbständigen Charakter. Läßt man den ersten Teil von Golos Trostworten für Genoveva⁵ aus, könnten sie als eigenes Frühlingsgedicht gelten. Die beiden Strophen sind von innigster Frühlingsstimmung erfüllt und entzücken jeden, der sich ihr öffnet, ob er den Zusammenhang der Dichtung kennt oder nicht. Sie bedürfen dessen nicht, um zu wirken. Zum Teil sind die lyrischen Stellen eben einfach stimmungsvolle Verdichtungen von Teilen der Szenen, die Grenzen zwischen Selbständigkeit und loser Verknüpfung mit dem Geschehen sind fließend. Immer aber zeigen sie, welch luftiges Gewebe Tiecks Stück ist.

Doch vermittelt uns all dies keine tiefere Einsicht in die einzelnen lyrischen Stellen selbst. Gerade bei der Stimmung kommt es auf den unmittelbarsten Kontakt mit dem Kunstwerk an. Diesen bekommt man aber nur bei intensiverer Betrachtung. Da man nicht alle Stücke anführen kann, stellt sich die Frage, wie man bei solcher Fülle die Auswahl treffen soll. Einige charakteristische Stellen müssen herausgegriffen werden, die für das Ganze bezeichnend sind.

Zuerst sind hier nochmals die vier Anfangszeilen des für Golo so bedeutsamen Liedes zu nennen⁶. Sie sind der *Grundakkord* der Stimmung in der „Genoveva“⁷. Mehr oder weniger deutlich klingen die Töne von Natur, Wehmut, Sehnsucht, Ruhe, Todesahnung, Dunkel und Wunsch nach Abgeschiedenheit, die hier zusammenschwingen, immer wieder irgendwie mit an. Es handelt sich hier nicht um die Motive, sondern um die atmosphärische Wirkung der Dinge. Das Lied „Der unglückliche Ritter“⁸ scheint nur eine Variation auf

¹ „Tieck and Solger, the complete correspondence“, by Percy Matenko. B. Westermann Company, New York - Berlin. Brief vom 21. März 1814, S. 106.

² a. a. O. Brief vom 30. Januar 1817, S. 335.

³ a. a. O. Brief vom 13. Oktober 1816, S. 288.

⁴ Ludwig Tieck, Gedichte, 3 Bde., Dresden, Ch. F. Grimmsche Buchhandlung, 1834, I, 252 f.; I, 144 f.; II, 202 ff.; II, 224.

⁵ Schr. II, 23, 2. und 3. Strophe.

⁶ Schr. II, 9.

⁷ Vgl. A. Gottrau, Die Zeit im Werk des jungen Tieck, Diss. Zürich 1947, S. 94.

⁸ Schr. II, 75 f.

die vier Zeilen von Golos Lied zu sein; künstlerisch ist es allerdings viel unbedeutender. In immer neuer Abwandlung vernehmen wir die Trostlosigkeit des Ritters. Der eigentliche Inhalt tritt dahinter zurück und verflüchtigt sich. Nachdem wir das Lied gelesen haben, können wir im einzelnen wohl kaum wiedergeben, was darin steht. Wehmut, gebrochener Sinn, Hang zu einsamer Natur erklingen hier wie auch in den oben erwähnten Versen.

Selbst in diesen scheinbar ganz entgegengesetzten Liedern wie dem frohen Gesang der Jäger⁹ ist es, als töne in den Naturmotiven etwas vom Grundakkord entfernt und leise mit an. Hier ist von Felsen, Büschen und Zweigen, dort von Felsen, Weiden und Bächlein die Rede. Ganz merkwürdig ist außerdem der fast gleichverlaufende Rhythmus der Anfangszeilen. Setzen wir die ersten Verse zum Vergleich untereinander, so geschieht das Eigenartige, daß unser Gehör fast nicht verletzt wird.

„Dicht von Felsen eingeschlossen,
Durch die dicken Zweige grün
Wo die stillen Bächlein gehn
Geht der Klang der Hörner hin.“

Mehr oder weniger deutlich spürbar ist der Grundakkord auch in den meisten der vielen Nachtstücke. Nicht von ungefähr sind Tod und Nacht in unserer Vorstellung oft nah verbunden. Es sei nur an das Wort Grabesnacht erinnert: Schlaf und Dunkelheit der Nacht sind nicht selten Vorstufe und Sinnbild für die Ruhe, die der Tod uns bringt. Innere Gelöstheit, Todesahnung, leise Sehnsucht sind es, worin in vielen Nachtstücken die Verwandtschaft zu der Stimmung in Golos Versen verschieden und in immer neuer Variation erklingt.

Natürlich gibt es auch Verse, in denen der Grundakkord der Stimmung nicht selbst mitschwingt. Dies ist zum Beispiel bei Golos erstem Lied¹⁰ am frühen Morgen der Fall. Doch fast unmittelbar vorher hat Heinrich den Anfang des traurigen Liedes angestimmt, so daß dem Leser sein Gesang noch im Ohr liegt. Überhaupt stehen ja die einzelnen Stellen nicht isoliert, und der Grundakkord kann leise nachhallen und färbt dadurch die folgenden Partien ganz unmerklich mit. Durch wiederholtes Anschlagen läßt der Dichter ihn nie ganz verklingen. Ähnlich wie der Refrain eines Liedes tönt er von Zeit zu Zeit wieder auf.

All dies zeigt, welch großen Wert Tieck auf die Einheit der Stimmung legt. Dies bezeugt auch jene Briefstelle an Solger vom 30. 1. 1817: „ . . . dies Klima, (wie ich es nennen möchte) . . . ist mir noch ganz recht“¹¹, was im Zusammenhang des Briefes zeigt, daß Tieck diesem „Klima“ in der „Genoveva“ besonderes Gewicht beimißt. Wenn man bei der „Genoveva“ überhaupt von einer Einheit reden darf, dann ist es die Stimmung, die den leichten Zusammenhalt gibt. Wir haben allerdings gesehen, daß dies keine genügende Basis ist, um das ganze Kunstwerk zu tragen.

Die Dichtung hat etwas Traumhaftes. Liegt dies nicht schon im ersten und letzten Bild angedeutet? Ganz zu Anfang heißt es: „Eine Kapelle schwach erleuchtet“¹², es ist also Dämmerung, eine Zeit, da man sich dem Sinnen und

⁹ Schr. II, 203.

¹⁰ Schr. II, 10.

¹¹ Vgl. Tieck und Solger, a. a. O. 335.

¹² Schr. II, 3.

Träumen überläßt. Das letzte Bild ist überschrieben „Die Kapelle. Morgen“¹³ Am Morgen erwacht man, und so wie die Helligkeit dem Träumen ein Ende bereitet, ist auch die Dichtung abgeschlossen¹⁴.

In die innere Verwandtschaft mit Golos Versen gehört die Nacht als das Medium, das dem Entstehen von Stimmungen sehr günstig ist. Sie ist besonders geeignet, Ahnungen aufsteigen zu lassen. Sie verhüllt die scharfen Umrisse, die uns am Tage immer wieder das Gegenüber zu erkennen geben, sanftes Mondlicht umspielt zuweilen alles und legt um die Dinge zarte Schleier, und das Funkeln der Sterne ist nur glitzernder Durchbruch des Lichtes in die sonst dominierende Dunkelheit. Die Nacht, die uns löst und frei macht für Empfindungen und Sehnsüchte, die am Tage verdrängt sind, hat manchen Dichter bewegt. Wie viele Menschen hat in begnadeter Stunde Goethes Gedicht „An den Mond“ oder Eichendorffs „Mondnacht“ entzückt. Bei Goethe breitet sich der Mond über die Natur und die Seele des Dichters aus, still lindernd und lösend, und wer könnte sich der Schönheit von Eichendorffs Versen verschließen, dieser blütenschimmernden Reinheit und Unberührtheit, in der die Erde in stillem Glück träumt? Rein ist das leise Rauschen der Wälder, das sachte Wogen der Ähren, die Luft, die durch die Felder geht, alles ist seelenvoll klar in der Sternennacht, in deren Weite die Seele den Flug in die Heimat tut.

Allein in dem einen Werk Tiecks findet sich eine ganze Reihe wunderbarer nächtlicher Stimmungsbilder. Da sich bei der *Betrachtung der Nachtstücke* auch die meisten weiteren Gesichtspunkte von Tiecks Stimmungskunst in der „Genoveva“ sammeln lassen, wollen wir uns im folgenden auf eine Auswahl aus ihnen beschränken. Viel Charakteristisches für die „Genoveva“ wird an ihnen gut deutlich.

Unser erstes Beispiel ist *Zulmas Monolog*. Ihre Worte geben ihren Empfindungen am frühen Morgen vor der Schlacht Ausdruck. Das in Kriegskleidung auftretende Mädchen spricht merkwürdig. Entfernung schwingt in den Versen und gegenwärtig bebende Unruhe. Irgendwie ist alles unvorstellbar.

- „O Zelte! die ihr meinen Liebsten bergt!
O nächtlicher, mondbeglänzter Himmel!
O ihr Bäume! Wo wandelt jetzt sein Fuß?
Er weiß nicht, daß ich hier zugegen bin,
5 Er will nicht, daß ich ihn begleiten soll,
Er wähnt nicht, wie so nah mein Herz ihm schlägt.
Die Wachen gehn umher mit ernstem Gange,
Schon lassen sie das bleiche Feu'r erlöschen,
Der Mond wird blasser mit den kleinen Sternen,
10 Die Hähne krähen aus den nahen Dörfern.
O Abdorrrhaman! liebst du deine Zulma?
Fühlst du den Geist durch ihre Gegenwart erregt?

¹³ Schr. II, 270.

¹⁴ Schon Bernhardi hob das Traumhafte, das durch den Anfang und den Schluß der Dichtung angedeutet wird, lobend hervor; vgl. a. a. O. 469.

- 15 Gegen dein Gezelt,
 Wo der Waffen Klang,
 Wend' ich den Gesang,
 Du bist mir die Welt!

 Willst im Harnisch gehn?
 Schlachten willst du streiten
 20 Und es soll von weiten
 Ungekannt die Liebe stehn?

 Lockt dich kein Heimweh zurück?
 Gönnst du mir gar keinen Blick? —
 Bleib zurücke roter Morgen!
 25 Ach er dämmert mehr und mehr,
 Mit ihm Pein und Angst und Sorgen,
 Blaß sieht nun der Mond daher;
 Ja, der Mond ist in der Trauer
 Daß sein Bildnis soll entfliehn,
 Daß nun fällt die span'sche Mauer,
 30 Daß mein Liebster soll verblühn!
 O ihr hohen Himmelsmächte,
 Ist die Zeit dahin verschwunden?
 Wo sind jene Tag und Nächte,
 Jene Brunst der Liebesstunden?
 35 Jene Blicke,
 Jenes Winken,
 All mein Glücke,
 Alle Küsse,
 Die Genüsse,
 40 Muß so schnell das all versinken?
 Schwert ertönt an Schild geschlagen
 Und der Tod hält Musterungen,
 Wen er will als Beute schlagen,
 O dies Herz will schon verzagen:
 45 Allah, sei es uns gelungen!"
 (Schr. II, 46 f.)

Wir haben innerhalb des Monologes eine eigentümliche Vermischung verschiedenster Sphären. Sinnlichkeit, Angst um den Geliebten, verblassender Mond und Waffenklang vermengen sich. Es ist wie gleichzeitiges Anschlagen mehrerer Saiten. Der sinkende Mond ist der Untergrund des Stimmungsbildes. Jedoch den Impuls zu Zulmas Worten bilden Liebessehnsucht und Leidenschaft. Sie durchzittern den ganzen Monolog. Sinnlichkeit will den Geliebten sich als gegenwärtig vorstellen, Sorge und Angst entreißen und entrücken ihn ihr wieder. Es ist wie eine Wellenbewegung, die sich im Rhythmus und der Musik der Sprache ausdrückt. Musik und Rhythmus verflüchtigen die hin und wieder aufflackernde sinnliche Glut und die Bangigkeit vor dem Kampfe. Gerade um das realistische Greifbare geht es Tieck nicht, sondern nur um die Stimmung, um flüchtiges Anschlagen, nicht um genaues Erfassen. Alles hat nur traumhaftes Dasein, nichts ist handfest, es schillert und gleitet und verflüchtigt sich bei näherem Zusehen.

So wie Zulma von der realen Welt entrückt ist im weichen Hin und Her ihrer Verse, führt uns *Othos Sterbemonolog* weg vom Lärm des Schlachtfeldes. In seinen Worten tönt die Schlacht nur noch nach.

- „Wie das Getümmel jetzt dort unten lärmt,
Das Feuer leuchtet bis hierher, der Brand
Im Lager, Feuer in der Stadt, das Schrein,
Der Klang der Panzer, drin das Glockenläuten,
5 Wie alles furchtbar sich verwirrt und mengt.
Herr Gott erbarm' dich meiner. Meine Wunden
Sind brennend wie die Stadt und die Gezelte!
Wie schön das Feuer hier herüber leuchtet!
Wie in der dunklen Nacht die Flamme glänzt
10 Und in sich selber tobt mit freier Glut,
Die Funken wirft und weit hinunter blickt,
So wie ein Auge in der Nacht, wie Öffnung,
Wo man durch schwarzen Vorhang Morgen sieht,
Und wie dann alles löscht und in sich sinkt,
15 Erst Glimmern, dann die Kohle, taube Asche
Zuletzt: so ist des Kriegers Leben auch;
Sein Leben ist der Glanz in öder Nacht,
Was einzeln in der Welt als Funke lebt,
In ihm gedrängt und herrlich grimmig leuchtend,
20 Dem Feind Verderben, seinen Freunden Schutz,
Ihn wälzt der Schlachttumult hinauf, hinab,
Er kämpft die Wogen unter sich, entzündet
Im Kriegeszorn, dann löscht er in sich selber,
Verblutet so wie ich das rote Leben,
25 Verglimmt, versiegt und über ihm das Dunkel.
Herr Gott erbarm' dich mein!
(Schr. II, 127 f.)

Othos Sterbemonolog ist wieder von einer eigenartigen Nachtstimmung erfüllt. Die Nacht ist stärker in den Zustand einbezogen als in Zulmas Worten. Bei Zulma ist die Nacht im Schwinden, bei Otho senkt sie sich immer mehr herab. Aber auch hier schwingt die Schlacht noch mit. Die Stimmung strömt nicht Frieden und Ruhe aus. Jedoch auch nicht Qual und Schmerz sind dominierend, wie *Othos Wunden* eigentlich vermuten ließen.

Wie höchst seltsam das Stimmungsbild ist, wird klar, sobald wir daran denken, daß ein Sterbender diese Worte spricht, einer der Gottes Erbarmen anruft, dessen Wunden „brennend wie die Stadt und die Gezelte“ sind, und der im nächsten Satz sagen kann: „Wie schön die Flamme hier herüber leuchtet“. Aber nur ein pedantischer Leser, der sich die unglaubliche Mühe macht, sich Schritt für Schritt zu vergegenwärtigen, was Tieck sagt, merkt das überhaupt. *Othos Schmerz* wird aufgelöst in einem sich in Bewegung befindlichen Gegensatz von feurigglühendem Glanz und Licht und Dunkel. Lärm und Tumult des Schlachtfeldes gehören mit in diesen Zustand, sind aber nicht episch erfaßt. Sie lassen nur Ahnen, aber keine regelrechte Vorstellung zu. Alles: Kampf, Feuer, Dunkel, Bewegung, Glanz sind eins. Die Zeilen 6, 16, 20 und 26 sind die einzigen Verse, in denen nicht Dunkel, Glut oder Leuchten, Klang oder Bewegung ausgedrückt sind. Aber sie wirken nicht wie Ruhe-

punkte. Ihr Anschluß an die vorangehende oder nachfolgende Zeile ist syntaktisch und inhaltlich sehr eng (6, 16), oder es ist nur eine lose Ausweitung (20). Einzig der Schlußvers ist mehr, ein erneuter zusammenfassender Anruf an Gott. — Die Fülle der Bilder verwirrt und führt dadurch weg vom wirklich Vorstellbaren. Die Flamme ist zugleich wie Auge in der Nacht und wie Öffnung. Oder sie sind Bereichen entnommen, die nichts klar Umrissenes darstellen, wie Licht, Glanz und Dunkel, Woge oder Schlachttumult. Ganz entsprechend sind die Sätze gehalten. Hauptsätze werden nur durch Kommas abgetrennt und die Zeilenübergänge durch Zeilensprung verwischt.

Das Gedicht strebt etwas Unkörperlichem zu, etwas von der festen Erde Losgelöstem. Nach den sieben ersten Zeilen vergißt Otho seinen Schmerz über Bildern und Gleichnissen. Ein merkwürdiger Vergleich ist gestaltet. Mit dem Feuer, das „wie Öffnung“ ausschaut, sieht man durch schwarzen Vorhang Morgen. Doch es verlöscht. Damit verglichen wird der Krieger, dessen „rotes Leben“ wie das Othos ebenfalls verglimmt und versiegt. Es ist abermals Dunkel, jedoch aus dem Dunkel ertönt der Anruf an Gott, der Anruf ans Jenseits.

Das Bild von der Flamme erscheint uns als die stimmungsvollste Stelle des Gedichtes. Am Feuer entzündet sich die Phantasie des Dichters. Aber so wie in Zulmas Monolog Krieg, Waffen, Lager und Zelte stimmungsmäßig umspielt werden und die Gegenstände, die in einem Kriegslager von großer Wichtigkeit sind, im Zusammenhang ihrer Worte gerade das meiste, wenn nicht alles von ihrer Gegenständlichkeit einbüßen, geschieht es hier mit dem Krieger. Glanz, Funke, Woge, Wälzen, Kämpfen, Verglimmen, Versiegen, Leuchten und Bewegung umfließen ihn und lassen keine feste Vorstellung aufkommen. Tieck liebt das stimmungsmäßige Umspielen der Motive. Sie verlieren ihre festen Konturen und scheinen ineinanderzuzießen. Sie sind nicht wegen ihrer Bildhaftigkeit da, sondern nur um des Stimmungsgehaltes willen. Alles wird nur angetupft, selbst der Krieger, der Mensch, hat ein schemenhaftes Dasein. Nichts Kompaktes, gegenständlich Festes wird erfaßt, nur das sich Verflüchtigende, das Verglimmen, Versiegen und Verlöschen, lebt in diesen Versen. Es sind Züge, die Tiecks dichterische Individualität ausmachen und beschreiben.

Dieses Sich-Verflüchtigen des Lebens braucht Weite. Immer wieder läßt sich das in Tiecks Werk feststellen. Die Handlung unseres Stückes ist nicht bloß verwirrt, auch der Schauplatz, in dem die Szenen wechseln, ist weit und trägt dazu bei, keinen intensiveren Gesamteindruck aufkommen zu lassen. Er reicht vom Rhein bis nach Frankreich, von der Geborgenheit der häuslichen Welt des Schlosses bis in die verlassene Einöde der Wüste und in die Wildnis des Gebirges. Hinzu kommt, daß Tiecks Menschen immer wieder in die Unendlichkeit schweifen in ihren Betrachtungen und Stimmungen. Othos Blick verliert sich in die Nacht, aus der das Feuer leuchtet, in Genovevas Worten steigen die Töne aufwärts zu den Wolken¹⁵. Tiecks Feld ist die Weite. Sie gehört zu seinen Menschen. Besonders schön zeigen dies *Golos Worte im Gebirge*. Hier ist es Tieck wunderbar gelungen, durch die Atmosphäre und

¹⁵ Schr. II, 73.

Stimmung der Nacht den Menschen von der alltäglichen Umwelt zu befreien. Hier bleibt er vollkommen innerhalb des Mediums der Nacht. Mit Golo geben wir uns der nächtlichen Gebirgslandschaft hin und lassen die Täler der Menschen tief unter uns zurück.

„Hör wie der Waldstrom unten braust und schäumt,
Wie golden sich des Waldes Wipfel säumt,
Wie die Strahlen hinunter klimmen,
Im Schein die Fichten flimmen.
Wie das Gebirg, in seinen Klippen gespaltet,
Gar wunderbar im Mondschein sich gestaltet,
Wie die Wälder sich rauschend neigen,
Da unten die engen Täler schweigen,
Aus Felsenritzen Nebelwolken steigen:
Wie die Sterne über uns stehn,
Schwimmende Wolken darunter gehn;
Wie die Nacht mit ernstem Angesicht
Hoch in den Himmel stehet aufgerichtet.
Hier bin ich sicher und froh in meinem Mut,
Kein Gedanke mich hier erreichen tut.“
(Schr. II, 230)

Brausen und Schäumen des Waldstromes gelangen an unser Ohr, die engen Täler aber schweigen. Nebel steigen auf und verhüllen nebst dem Dunkel der Nacht die Sicht in die Welt, in der der Mensch sich sonst bewegt. Der Mondschein verzaubert alles. Hier scheint nur noch das blasse Licht des Mondes und nicht mehr das leuchtende Rot, das Othos und Zulmas Worte belebt. Wir sind fern, weit weg von der geschäftigen Welt und ihren Gedanken, sie erreichen uns nicht mehr. Sie liegt unter uns, über uns sind die Sterne, der Mensch aber ist im weiten Raum. Er schwebt zwischen Himmel und Erde, wo ihn nichts Substantielles mehr beschwert. Brausen und Schäumen, Flimmern, Strahlen und Schein, Nebel und schwimmende Wolken erfüllen die Weite der Welt. In Othos und Zulmas Worten versinnbildlicht die Schlacht gleichsam die Welt der Aktivität und schwingt in ihren Versen mit. Hier sind wir all dem vollkommen entrückt, und die Stimmung wird durch nichts beeinträchtigt.

Die Verschiedenheit zu Zulmas und Othos Monolog zeigt sich auch im Formalen. In Zulmas Worten folgen auf mehr oder weniger reine Blankverse zwei Strophen mit zwei-, drei- und vierhebigen Versen und umarmendem Reim, darauf fünfundzwanzig Verse, die ebenfalls gereimt sind und deren zwei erste aus Daktylen, die folgenden aus Trochäen bestehen¹⁶. Verschieden ist im letzten Teil die Länge der Zeilen, und die Reimstellung ist an keine feste Ordnung gebunden. Zulmas Monolog zerfällt so geradezu in mehrere

¹⁶ Natürlich kann man einzelne Verse auch anders lesen.

„Jene Blicke,
Jenes Winken,
All mein Glücke,
Die Genüsse,“
(Schr. II, 47)

kann man ebensogut, wenn nicht noch besser als Anapäste auffassen.

Teile, was ganz ihrem unruhigen inneren Zustand entspricht. — Auch bei Otho ist die Unruhe viel stärker als bei Golo. Seine Verse sind zwar, äußerlich betrachtet, alle mehr oder weniger gleich lang, aber die Bilder und der Inhalt der Zeilen gehen oft nicht zusammen. Seine Worte sind Blankverse und stehen der Prosa nahe.

Ganz anders bei Golo, dort sind Bild und Zeile eins. Das Gelöste zeigt sich im vollkommenen Ausschwingen der Zeilen, und der Reim, der bei Otho fehlt, trägt mit zur Einheit bei. Der einzigartige Rhythmus dieses Gedichtes entsteht geradezu aus der Verbindung der freien Ordnung der verschieden langen Zeilen mit der Gebundenheit des unmittelbar folgenden Reimes. Durch die verschieden langen Zeilen trifft er in stets unerwarteten Abständen ein, was einen leicht unregelmäßigen Rhythmus ergibt. Zu diesen formalen Beobachtungen kommt noch eine andere Feststellung. In Zulmas und Othos Monolog spielt der Mensch eine viel bedeutendere Rolle als in Golos Worten. Otho und Zulma kommen immer wieder auf ihn zurück. Obwohl er in Othos Monolog gleichsam nur schemenhaftes Dasein hat, ist er an sich noch da. In Othos und Zulmas Versen kommt durch ihre Gedanken über den Krieger und den Geliebten etwas Reflektierendes hinzu. Bei Golo fehlt dies. Sein Anruf: „Hör . . .“ führt uns gleichsam in die Landschaft hinein und vom Menschen weg, erst ganz zuletzt taucht der Mensch als Ich wieder auf. Es ist, als ob er in den anderen Zeilen überhaupt verschwunden sei. Aber dies bedeutet keinen Verlust, im Gegenteil, die Stimmung ist reiner. Tiecks Landschaft als Stimmungsbild bedarf des Menschen nicht. Auch dies ist charakteristisch für Tiecks Stimmungskunst. Es ist eine Feststellung, auf die wir später in anderem Zusammenhang nochmals zurückkommen werden. Hier halten wir vor allem fest, daß in diesen Versen der Mensch nicht einmal mehr schemenhaft da ist, sondern vollkommen verschwindet.

Othos und Zulmas Worte sind Monologe, Golos Verse aber, die schönsten des ganzen Stückes, sind Teile eines Gespräches. Bei jeder nur möglichen Gelegenheit gleitet Tieck in die Stimmung hinein, und sogar über das Gespräch hinweg ist er imstande, sie zu erhalten. Der Dialog, der ein Gegenüber voraussetzt, hindert ihn nicht daran. Das Drama offenbart uns hier Fähigkeiten des Dichters, die in selbständigen lyrischen Gedichten sich nicht zeigen können. Er bringt es sogar fertig, über längere Szenenstücke hinweg trotz des Gespräches der Personen die Stimmung aufrechtzuerhalten. Ihre Worte gehen in der gemeinsamen Grundstimmung auf, von denen sich das Individuelle nie ganz löst, sondern nur leise abhebt.

Tieck verschleiert so die klaren Beziehungen von Genoveva zu Golo. Im allgemeinen sind in einem Drama klare Beziehungen bedeutsam, das Stimmungsmäßige tritt mehr in den Hintergrund; erscheint eine Gestalt zweideutig, ist es die Zweideutigkeit, die wichtig ist. Nicht so in der leichten und luftigen Welt unseres Dichters. Genoveva ist ihm eindeutig die Heilige, aber in zwei Mondnächten umspielt er ihre Beziehungen zu Golo so, daß man an ihrer Sympathie für ihn keinen Zweifel hegen kann. Jedoch bleibt alles im rein Stimmungsmäßigen, ohne daß eindeutige und klare Stellung dazu genommen wird. Sobald sie ausgesprochen ist, spielt sie keine Rolle mehr. „Wie durch den dichten Wald oft wunderliche Töne laufen, die wir niemals finden, so

gibt es feine Seelen von Gedanken, wie ich sie nennen möchte, die niemals in uns wohnhaft werden, die uns nur wie aus der Ferne grüßen und locken, wir wenden Sinn und Geist danach und haschen und erringen sie nie, oft gewahren wir sie nur wie ein fortschwebendes Gebilde, wie unstete Erinnerung."¹⁷ So heißt es einmal in den „Phantasien über die Kunst“. Ganz ähnlich offenbaren sich uns auch *Genovevas Beziehungen zu Golo in zwei Nacht-szenen*.

Hören wir zuerst einen Teil der *Balkonszene*. Die gleiche Nacht umfängt drei Personen. Kühle, Blumen und Mondschein erfüllen die Grundstimmung.

„Garten. Mondschein.

Golo mit seiner Laute.

Ihr hohen Bäume, heil'ge dunkle Gänge,
Wie blickt ihr ernst und groß auf mich danieder,
Da singt Sirene wieder ihre Lieder,
Die Nachtigall läßt schallen die Gesänge.

Wie dringen durch mein Herz die süßen Klänge,
Da fühl' ich nun die Feuerflammen wieder,
Ich kann mich nicht erwehren, daß die Hyder
Nicht hin zu meinen Eingeweiden dränge.

Mich lockt der Klang, doch seh' ich die Gebeine
Am nackten Felsenufer weiß erschimmern,
Die vor mir ihr Verderben liebend fanden.

So wank' ich fort im gold'nen Mondenscheine,
Indes die Sterne freundlich oben flimmern,
Will ich auch gern an diesem Felsen stranden.

Ja Felsen ist ihr Herz! verstumme Schall!
O schweige, liebesbrünst'ge Nachtigall!
Es reißt mich fort, in allen meinen Sinnen
Fühl' ich ein Treiben, innerliches Wühlen,
Doch muß ich bleiben, und kann nicht von hinnen,
Ich darf nicht glauben, muß mich elend fühlen.
Der Mondschein saugt an meinem Herzen,
Und tiefer, tiefer gräbt die Sehnsucht ein,
O bange Angst, heißungre Schmerzen,
Wollt ihr auf ewig bei mir heimisch sein?
Die Abendwinde gehn mit Spielen
Durch Gras und Laub mit freundlichem Gang,
Die Bäche murmeln das Tal entlang,
Ich muß es fühlen,
Wie alle Sterne nach mir mit Liebespfeilen zielen.

¹⁷ „Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder“, Verlag Lambert Schneider, Berlin, S. 179.

Genoveva mit Gertrud auf dem Balkon des Schlosses.

Genoveva.

Wie still die Nacht des Tages Hitze kühlt,
Wie sanft der Mondschein auf dem Grase spielt,
Wie süß das Herz sich nun beruhigt fühlt.

Golo.

O wie voll Unruh sich mein Herze fühlt,
Die kühle Nacht nicht meine Flammen kühlt!

Gertrud.

Die Nacht ist schön, in einer solchen Nacht
Ward Golo mir von einem Mann gebracht,
Der meine Brust als eignes Kind gesogen,
Den dann Herr Wolf zu Eurem Dienst erzogen.

Golo.

Sie schimmert wie ein neuer Sternenhimmel,
Ein neuer Mond ist sie emporgestiegen,
Wie blaß ist nun der helle Glanz, wie schüchtern,
Da sie die Strahlengaugen aufgehoben,
Da sie die süßen Blicke kund getan
Und Blum und Baum und grünes Gras beschienen.
Wie kann Natur so holde Schönheit zeugen,
Sich selber durch die Schönheit zu beschämen,
Sie muß sich vor dem eignen Werke neigen,
Dies Wunder muß die innern Kräfte lähmen.

Genoveva.

Wie oft hab' ich in vorger Zeit gestanden,
Mich aus dem Klosterfenster ausgelehnt,
Was hat mein kindisch Herz damals gewähnt,
Von unbekannten, fernen, goldnen Landen.
Da wußt' ich nichts von süßen Liebesbanden,
Doch war mein Herz nach Liebe hingesehnt,
Die Wange ward von Freud' und Leid' betränt,
Bis meine Blicke dann die Sterne fanden.

Dann fühlt' ich Himmelskräfte niedersteigen,
Und jedes Ringen war in mir gestillt,
Das Irdische lag da wie ausgeglommen:
Sah ich das Gold des Mondes zwischen Zweigen,
So war mein Herz mit Wonne ganz erfüllt, —
Dies fühl' ich jetzt in mir zurücke kommen.

Gertrud.

Es geht ein Mann dort in des Gartens Stille.

Genoveva.

Sei still, mir deucht ich höre Lautentöne.

Gertrud.

Der schöne Golo ist es ganz gewiß.

Golo spielt auf der Laute.

Genoveva.

- 5 Wie die Töne sich entzünden
In des Mondes goldnem Schweigen,
Zu den Wolken aufwärts steigen
Und die hohen Sterne finden.

- Ist es nicht als wenn die Quellen
10 Leiser, lieblicher nun fließen,
Kleine stille Blumen sprießen
An dem Spiegel ihrer Wellen.

- Winde bringen frohe Kunde
Aus den steilen Bergen nieder.
15 Und die Bäume sumsen Lieder,
Alles singt zu dieser Stunde.

- In dem Herzen klingen Töne,
Die sich mit der Nacht verwirren,
Rieselnd durcheinander irren
20 All' in Harmonie der Schöne. ■

Golo.

- Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine,
Die mit ihrem Zauberscheine
25 Durch die Nacht und Dämmerung funkeln.

- Mag doch Mond nun untergehen,
Willst du nur so hold noch sprechen,
Wird uns Schimmer nicht gebrechen,
Bleibt der Mondglanz golden stehen.
30 Horch! Die Bächlein nicht mehr rauschen,
Nachtigall hat ausgesungen,
Still der Bäume grüne Zungen,
Weil sie alle dir nur lauschen.

- Deine Blicke, schießende Sterne,
35 Deine Worte Flötentöne,
Frühling deines Lächelns Schöne;
Ach wie erfreun *
In deinem Schein
Sich all' Kreaturen so gerne.

- 40 Genoveva.

Halt't inne Golo mit den Schmeichelworten,
Die in der stillen Nacht mein Ohr bezaubern,
Wie Fabel und Gedicht aus ferner Zeit;

Der Mondenschimmer läßt zum Dichten ein
Und zum Erfinden, das der Wahrheit fern
So wie dem ernsten Schein des Tages ist.

....."

(Schr. II, 70 ff.)

Die Szene wird hierauf bald unterbrochen.

Dieser Teil der Szene gehört mit zu dem Schönsten der ganzen „Genoveva“. Tiecks Stimmungskunst entfaltet sich hier in hohem Maße. Ein stimmungsvolles Gedicht reiht sich an das andere. Golos Monolog ist der Auftakt. In seinen Worten schwingt die Sehnsucht nach Genoveva. Er drückt dies nicht einfach in einem Satze aus, abrupt und plötzlich, sondern wehmutsvoll und weich, dann etwas heftiger werdend, fließen die Verse dahin und ziehen uns in die Nachtstimmung hinein.

Mit dem Anfangssonett wird ein ganz eigenartiger Ton angeschlagen. Golos Schicksal ist nicht isoliert. Sein Schmerz berührt sich mit dem tragischen Geschick all derer, die die Sirenen betörten. Er ist so wehrlos wie diese und möchte gerne das gleiche Schicksal erdulden. Danach verengert sich die Perspektive. Wir vernehmen nur noch sein Liebesleid um Genoveva, gesteigert bis zur Verzweiflung. Dementsprechend schlägt auch der Ton um. Pathetische Ausrufe und Hingabe an die Natur wechseln. Das gleiche, was die Liebste ihm antut, fügt sie ihm zu. Es ist unglücklichste Anziehung und Wohltun zugleich.

Ohne daß sie es selbst wissen, offenbaren sich Genoveva und Golo in dieser Nacht als Gegensätze. Ja, allein durch die verschiedene Nachtstimmung, die in ihren Worten schwingt, teilt sich dies uns mit. Ganz opernhaft mutet einen der Passus an und eigentümlich reizvoll, da Genoveva Golo noch nicht bemerkt hat. Der Gräfin Herz ist süß beruhigt im Mondenschein, der Tag verklingt, Golos Flammen kann die Kühle der Nacht nicht lindern. Trotz seiner Zerrissenheit weiß er genau, wohin ihn seine Sehnsucht treibt.

Ganz anders ist es um Genoveva bestellt. So wie Mond- und Sternenlicht uns die Gegenstände andeuten, aber nicht klar erkennen lassen, dämmern in ihr Erinnerungen auf, die wir nicht eindeutig verstehen können. Ihre Gedanken und Gefühle sind in ihren Umrissen ähnlich von der Nacht bestimmt wie die Konturen der Bäume und Sträucher; es ist kein klares und bewußtes Gegenüber, Erinnerung, Ahnung, Aufdämmern bewegt ihre Seele und ihr Gemüt, Freude, Leid, Wonne, Sehnen nach Liebe, leises Ringen, Himmelskräfte, alles steigt in ihr auf. Dann hört sie Lautentöne. Sie muß fast annehmen, daß Golo der Musikant ist. Auf wunderschöne Weise verdichtet sich nun die Stimmung, Töne steigen auf, alles singt, Herz, Töne und Nacht sind nicht mehr geschieden, sondern eins in „Harmonie der Schöne“. Das Aufgehen von Genovevas Ich darin kommt besonders deutlich in der Wendung „In dem Herzen klingen Töne“ zum Ausdruck. Der Artikel an Stelle des Possessivpronomens zeigt, daß ihr jegliche Beziehung auf sich selbst fehlt. Golos Klänge, die in der Nacht ertönen, Genovevas Töne, die in ihrem Herzen klingen, sind mit dem Singen der Natur hier in der Stimmung eins. Aber dieses Einssein ist eben nicht getrübt durch Reflexion, es ist so innig und dabei so sublim, daß man es nicht mit Namen nennen darf. Seine Feinheit läßt sich nur erfüllen, ganz auszusprechen vermag man sie nicht. Die leiseste Berührung ist zerstörerisch. Golos Worte, zunächst scheinbar ganz

im Rhythmus ihrer Verse, sind zu glühend, sie treten aus der Stimmung, seine Huldigung überbietet, und da sie den Bau der letzten Strophe sogar sprengen, ertönt Genovevas „Halt't inne, Golo“. Sie will sich nicht bezaubern lassen wie so viele von Tiecks Helden, die die Welt der magischen Kräfte in ihren Bannkreis zog. Sie darf mit Golo in keiner Weise bewußt eins werden. Dem Mondenschimmer, der zum Dichten einlädt und der der Wahrheit fern ist, setzt sie den ersten Schein des Tages entgegen.

Noch eine zweite *Mondnacht* zieht Golo und Genoveva in ihren Zauberkreis. Die nun folgenden Partien sind das Ende eines längeren Bildes. Da Golo jedoch mit einem Monolog erneut einsetzt und zudem die Nacht gerade jetzt hereinbricht, fühlen wir uns berechtigt, diesen Teil für sich zu betrachten.

Zwischen der ersten und dieser Nacht hat Golo, durch die Einflüsterungen seiner Amme ermutigt, sich der Gräfin zu nähern versucht. Genoveva hat sich kühl und distanziert benommen und den Ritter für krank und rasend gehalten¹⁸.

Nun ist Golo wieder allein im Garten und erwartet sie. Abermals ist sein Zustand gesteigert, ist er unfähig, sich der Schönheit der Nacht vollständig hinzugeben. Ein mehr als zwei Seiten langer Monolog spiegelt seine Leidenschaft und innere Unruhe. Natur und Sinnentaumel, „Gefühl, Wunsch und Wahnsinn“, magische Verlockung, Auflösen in „Liebestränen“ und Tod schwingen hier ineinander. Die innere Bewegung tut sich im Rhythmus der Verse kund. Neben langen Zeilen kommen solche mit zwei oder einem Wort vor, neben Reim und fester Strophenform finden sich freie Rhythmen. Hören wir den ersten Teil des Monologes:

- „Die Abendmahlzeit ist vorüber, bald
Beschattet dunkel sich der grüne Wald,
Die Sternlein aus dem blauen Äther steigen,
Es schickt die Welt sich an zu Nacht und Schweigen.
- 5 O wie in mir Gedank' Gedanken drängen,
Wie's musiziert in mir mit tausend wechselnden Klängen!
Was kann ich, was soll ich beginnen?
Wohin, ihr rasenden Sinnen?
Wie von wilden Pferden fühl' ich mit fortgerissen,
- 10 Die Erinnerung umgeschmissen,
Der taube Fuhrmann Vernunft im Hohlweg liegend,
Die wilde Macht vom Himmel herunter siegend!
Ihr kleinen Sterne
Bringt ihr die Kunde?
- 15 Sie naht, sie naht die Stunde,
Bald vernehm ich den zierlichen Gang aus der Ferne,
Wie gerne!
Die hohe Gestalt
Reizt mich mit Gewalt:
- 20 O dürft' ich sie fassen und Herzen,
Sie küssen Mund an Mund von Herzen,

¹⁸ Schr. II, 104 f.

- Brust an Brust geschmiegt,
 In Armen versunken,
 Die Augen trunken
 25 In blühender voller Lust
 Uns selber hoch bewußt,
 Und nicht bewußt,
 Daß es endlich, endlich dem schlagenden Herzen genügt!
 Daß alle Pulse zu Klängen werden,
 30 Daß alle Gedanken in Tönen irren,
 Gefühl und Wunsch und Wahnsinn durcheinander wirren,
 Gold überstreuen mit voller Hand der dürftigen Erden!
 Wo bist du, Glück in Himmelsbahnen?
 Wo schwingst du in Räumen die hochroten Fahnen?
 35 Steig nieder, wo faß ich die Flügel,
 Daß ich dich greife, dich binde,
 Daß ich dich zwingen mit Zaum und Zügel,
 Und meinen Sklaven dich finde!
 Erbarme dich Sterngegenwart!
 40 Klingt aneinander, und gönnt ihm keine Flucht,
 Daß es zur Erden hernieder muß,
 Immer nur den fernsten Saum des Mantels
 Zeigt es hinter ungewissen Wolken,
 Bis wir müssen rasend werden. —"
 (Schr. II, 114 f.)

Wie gebändigt war noch Golos Leidenschaft im Eingangsmonolog der Balkonszene, verglichen mit diesen Worten. Von Besitz „in blühender voller Lust“ war dort noch nicht die Rede. Hier treibt alles auf einen Höhepunkt zu. Nichts hält mehr den Ritter, die Schranken fallen. Er verharret nicht mehr innerhalb gewisser Grenzen, wie Dämme werden sie durchbrochen und von der Flut hinweggerissen. Die Verse 8—12 sind die wildeste und vielleicht auch unschönste Stelle. Sie wirkt, verglichen mit allem anderen, brutal und am wenigsten stimmungsvoll. Die folgenden Verse sind alle viel zarter. Am meisten geglückt ist die nächste Strophe. Sie ist der erste Gipfelpunkt der Stimmung dieser Nacht.

„Sie muß, sie muß zum Garten nieder kommen,
 Schon freuet sich die liebesrote Rose,
 Schon sind die Feuerwürmchen angeglommen
 Und flattern lichtend durch die grünen Moose:
 Um Mondschein zittern Wölkchen angeschwommen,
 Daß goldner Strahl mit ihnen freundlich kose,
 Ein fremder Vogel singt aus Waldesnacht,
 Der ferne Strom erklingt in seiner Macht.“
 (Schr. II, 115)

In der ersten Mondnacht war keine Stelle so intensiv wie hier. Dort war alles noch knospenhaft. Der Vergleich von Genovevas Worten mit roten Edelsteinen, die im Dunkeln funkeln, oder von ihren Blicken, die Golo wie schießende Sterne erscheinen, deuten nur die Glut leise, wie Aufblitzen an. Durch ganz feine Nuancen spüren wir hier nun die größere Intensität seiner Leidenschaft. Das Gesteigerte seines Zustandes spiegelt sich in seiner Sprache.

Leichte Wiederholungen machen es fühlbar. „Sie muß, sie muß zum Garten nieder kommen“, drückt das zutiefst Dringliche aus. Die Steigerung durchströmt die ganze Natur. „Schon freuet sich die liebesrote Rose, / schon sind die Feuerwürmchen angeglommen“. Das zweifache „schon“ zeigt, wie alles auf den Moment zudrängt, da die Geliebte kommt. Das Ferne und das Nahe schwingen zusammen, „fremder Vogel“ und „ferner Strom“ vereinen sich durch Singen und Klingen mit dem Liebesrot der Rose und dem Licht der Feuerwürmchen zu dieser einzigartigen Stimmung. Und alles ist vollkommen absichtslos und geht in Musik auf. Assonanz und Reim innerhalb der Verse bringen im Klanglichen die Steigerung, die wir in den wörtlichen Wiederholungen bereits wahrgenommen haben. Letztere sind überhaupt über den ganzen Monolog verstreut. Aber in dieser Strophe fügen sie sich mit den anderen Stilelementen zu einem Ganzen von besonderer Schönheit zusammen. Sie walten hier nicht nur in der Doppelheit des Wortes, sondern auch im Klanglichen.

War hier Golos Leidenschaft gleichsam in die Natur hinein ergossen, nein, die Natur eine Spiegelung derselben, klingt in der folgenden Strophe nur noch die Glut für die Geliebte. In seinem Wunsche möchte der Ritter mit ihr eins werden, sie in sehnsüchtiger Phantasie, in kühnem Begehren, bereits in seinen Armen halten.

„So sollte unter uns die Welt verschwinden,
Daß wir allein im Sturz die einzgen blieben,
Sie müßte sich in meinen Armen finden,
Dann wär' ich ihr in Brand und heißem Lieben,
Dann schwelgt' ich froh in tausend schönen Sünden,
Es hätte Angst entgegen sie getrieben,
Dann sollte einsam alles mir gelingen,
Indes Naturen unter uns vergingen.“
(Schr. II, 116)

Golo wird von Genovevas Bild angeregt. Und sieht er sie nicht vor sich, so spiegelt die Erinnerung sie ihm in verlockender Gestalt vor. Wie sehr aber ist das Bild, das er in der Erinnerung hat, einem Traum der Phantasie ähnlich. Man glaubt, der Ritter werde durch die Geliebte zu immer neuen Vorstellungen angeregt. Es kommt einem vor wie ein ewiger Kreislauf. Ihr Bild gibt ihm Phantasien ein, und die Phantasie kennt nichts anderes als wiederum nur sie.

„Sieht mein Aug das hüllende schöne Gewand
Um den Leib geschlossen und geschmiegt,
Das eng und enger an die Glieder fliegt,
Um sie zu fühlen, dicht an zu empfinden,
Wie zittert die Hand
Sich zu beglücken an den zarten linden.
Seh ich sie vor mir stehn,
Mit ihrem hohen Gange gehn,
O welche Phantasein
Gibt mir der wilde Satan ein!
Kannst du Gedächtnis die Erinnerung nicht vernichten,
Muß sie sich stets dichter vor deinen Augen dichten,

Wie am Hochzeitstage auf und nieder
 sich hebend, tanzend bewegte der Schwung der Glieder,
 Wie sich in den hellen
 Musikwellen
 Die zarten Füße badeten im Tanz,
 In den Tönen widerschien der Glanz,
 Wie die Augen in wunderschönem Entzünden
 Nur strebten mehr und mehr zu finden,
 Wie das Gewand im boshaften Schweben
 Bald mutig flog, bald wieder kam,
 Bald strebte, den Bau der Glieder frei zu geben,
 Bald klügelnd alles dem sehnächtigen Blicke nahm.
 So meint der Träumer sich im magischen Born zu waschen,
 Die dämmernde Geisterwelt in sichtlicher Natur zu haschen.“
 (Schr. II, 116 f.)

Der Gesang dieser Verse, besonders von da an, wo Genovevas Bild in Golos Erinnerung aufschwimmt, ist betörend. Sie strömen wieder frei dahin, ohne sich an irgendein Maß zu halten. Die vielen „i“ am Anfang der Erinnerungsverse und dann die „l“ drücken das Lockende und Ziehende aus. Das Spiel des Gewandes um die Glieder betont das Geheimnisvolle und zugleich Anreizende. Im Klang und Rhythmus ertönt das, was Golo am Schluß selbst erwähnt, die Beziehung zur magischen Welt.

Dieser Teil des Monologes befaßt sich ausführlicher mit Genovevas Bild als alles bisher Angeführte. Im Vergleich zur ersten Mondnacht, in der davon kaum die Rede ist, bedeutet dies eine inhaltliche Steigerung der Szene. Jedoch wie unplastisch ist das Bild. Wir können uns unmöglich eine klare Vorstellung davon machen. Wir hören etwas von einem „hüllenden schönen Gewand“, das sich um den Leib schmiegt und „eng an die Glieder fliegt“, aber diese sind nicht in Umrissen sichtbar, sie bewegen sich, wir hören nur von ihrem Schwung. Ähnlich ist der Vergleich mit Genovevas Füßen. Sie „baden im Tanz“ in „hellen Musikwellen“. Doch vollends verwirrt werden wir, wenn wir an den ersten Teil des Monologes denken und die Stelle mit- einbeziehen, da Golo sich nach dem „zierlichen Gang aus der Ferne“ sehnt, im zweiten Teil hingegen von ihrem „hohen Gange“ spricht. Das Lockende und Betörende drückt sich in diesem Bild aus, es wird uns als Bewegung, Klang und Gesang fühlbar, aber nicht als Bild sichtbar gemacht.

Wohin Golo sich wendet, er kann der Geliebten nicht enttrinnen. Selbst im Tod, den er sich herbeisehnt, wünscht er sie noch zu sehen, und wenn es auch nicht in Wirklichkeit so wäre, sondern nur in seiner Einbildung:

„O Sehnsucht, Sehnsucht, magst mein Leben lösen,
 Laß mich vergehn in sanften Liebestränen,
 O tiefe Brust, wenn sich die Seufzer lösen,
 Und sich im Sterben endiget mein Sehnen,
 Wenn sich die innern Geister alle lösen,
 So laß mich dann geblendet nochmals wähen,
 Sie stände da vor dem gebrochenen Blicke:
 Dann ist der letzte Hauch mein erstes Glück.“
 (Schr. II, 117)

Der Schluß des Monologes ist wie Verklingen. Genovevas Bild wird innerhalb von Golos Versen immer mehr entrückt. Zuerst sieht er sie gleichsam gegenwärtig vor sich, dann entgleitet sie in die Erinnerung. Diese Vorstellungsbilder sind beide belebt und bewegt. Da Golos Gedanken sich jedoch dem Tode zuwenden, ist es, als entschwände auch die Geliebte, ihr Bild erscheint blasser, sie wird nicht mehr beschrieben.

Nachdem wir die einzelnen Teile des Monologes betrachtet haben, wollen wir uns nun dessen Gesamtverlauf zuwenden. Will man den ganzen Monolog als eine Stimmungskurve darstellen, in der man die kleineren Schwankungen nicht berücksichtigt; so liegt die höchste Raserei unmittelbar vor der stimmungsvollsten Stelle, und diese fällt ungefähr in die Mitte des Monologes. In dieser einen Strophe steht Golos Verlangen nicht mehr der Natur gegenüber, es ist eins mit ihr. In keinem der vorhergehenden und folgenden Verse ist dieses innige Ineinander wieder erreicht. Das Vorhergehende ist wie Anstieg zu dieser Höhe, das Nachfolgende ein Abstieg davon. Doch ist dies, selbst im Hinblick auf eine vergrößernde Kurve, immer noch zu ungenau gesagt.

Vergleichen wir die beiden Teile von Golos Monolog (der zweite beginnt mit „Sie muß, sie muß zum Garten nieder kommen“), so bemerken wir, daß der Ritter sich im ersten Teil in wahnwitzigen Rasereien ergeht und im folgenden nicht. Wir erinnern uns, daß er fast sofort seiner inneren Erregung Ausdruck gibt, daß ihn nichts mehr in Schranken hält und er nach dem Glück begehrt, das in weiter Ferne liegt, und es herabzwingen will. Im zweiten Teil dagegen sind Golos Worte gedämpft, die Stellen, in denen sich die Stimmung verdichtet, sind häufiger. Auf den Höhepunkt der Stimmung folgt vorweggenommenes Dasein Genovevas in der gewünschten, von der Phantasie herbeigesehnten Liebesvereinigung. Dann wird Genoveva zum reizenden Bild der Geliebten, das er sieht und in der Phantasie umspielt. Das Bild entschwindet sodann in die Vergangenheit und verblaßt endlich, da Golos Phantasieträume im Gedanken an den Tod ausklingen.

Der Aufstieg der Kurve ist also viel jähler als der Abstieg. Wohl sind die vier ersten Zeilen des Monologes stimmungsvoller als die unmittelbar folgenden Verse, wohl setzt Vers 13 wieder stimmungsvoll ein im Vergleich zum Vorhergehenden, aber diese Verdichtungen sind gleichsam nur die Gipfel einer Vorgebirgslandschaft, während der zweite Teil eher einer Hochgebirgslandschaft ähnlich wäre. Dort ist die zweite Strophe weniger stimmungsvoll und klingt wie Echo zum ersten Teil, und auch die folgenden freien Rhythmen spiegeln Golos Verlangen nach Genoveva wider, aber es ist in den freien Rhythmen immer wieder viel stärker von der Verlockung überspielt, was unmittelbar in der Sprache zum Ausdruck kommt, und dies gibt jenen Partien ihren stimmungsvollen Schmelz.

Der zweite Teil von Golos Monolog scheint die Stimmung für den nun folgenden Teil der Szene weniger zu gefährden als die wilden Reden zu Beginn. Tieck vermag sie so auch im Dialog, der sich nun anschließt, durchzuhalten. Golo erscheint im zweiten Teil seines Monologes mehr wie ein Träumer, den ein verführerisches Bild ins Verderben lockt, und gleicht weniger dem Rasenden, der das Glück zwingen will und als der er uns zu Anfang begegnet. Das Ende des Monologes bereitet uns so einerseits darauf vor, daß die Stimmung sich im Dialog noch kurz erhalten wird, während andererseits gerade der erste Teil der Rede offenbarte, wie gefährdet sie ist.

All dies zeigt, daß es mit zu Tiecks Kunst gehört, daß die Stimmung im Verlaufe einer größeren Partie nicht nur stärker und schwächer wird, sondern daß sich die stimmungsvollen Stellen auch da finden, wo sie am meisten auszuwirken können.

Was oft durch den Refrain eines Liedes, man ist fast versucht zu sagen auf mechanische Art, geschieht, ereignet sich hier innerhalb unseres Teiles der Szene. Bloß mit dem Unterschied, daß Tieck nicht die gleichen Verse auf-tönen läßt und deshalb von etwas Mechanischem nicht die Rede sein kann. Aber wie bei einem Lied mit Refrain setzen nach weniger stimmungsvollen Partien wieder neue wunderbare Stellen ein, die den größten Stimmungs-gehalt in sich sammeln.

Um diesen Vergleich ganz klar werden zu lassen, gilt es, noch auf ein weiteres hinzuweisen. Golos Monolog beginnt mit Versen, die weniger stim-mungsvoll sind. Es folgt ein Stimmungsgipfel und darauf allmähliches Ab-steigen. Diesem jedoch schließt sich nun im Rahmen der Szene ein erneuter Gipfel an, auf den sodann wieder ein allmählicher und alsbald krasser Ab-stieg erfolgt. Dies wird bei der folgenden Betrachtung evident werden.

Doch dies ist noch nicht alles. Von der Stimmung aus gesehen, liegen die Höhepunkte des betrachteten und noch zu betrachtenden Abschnittes der Szene in diesen beiden stimmungsvollsten Stellen, und keineswegs am Ende, da Genoveva entflieht und somit der Bruch zwischen ihr und Golo wie in der Bildszene vorher offen zutage tritt. Daß die Gräfin vor Golo an dieser Stelle und gerade jetzt flieht, ist nicht das künstlerisch Wertvolle. Im Gegenteil, es bedeutet eine Wiederholung. Das Einzigartige liegt allein in der Stim-mung, ohne die dieser Abschnitt für den Leser keinerlei Reiz hätte. Diese aber ist hier so gelungen, daß man ihm trotz der Wiederholung gegenüber der Bildszene den Vorzug gibt.

Während Golo allein im Garten ist, kommt Genoveva hinzu. Diesmal ist sie ohne Begleitung. Was sich in der ersten Mondnacht offenbart hat, die Mächtigkeit des stimmungsvollen Natur- und Seelenzaubers, schwingt in der zweiten noch stärker. Genovevas Worte sind von eigentümlichster Tönung. Sie sind der zweite Gipfelpunkt der Stimmung. Genovevas Empfindungen sind untrennbar eins mit der Natur.

„Die Lilien stehn, wie träumend in dem Grünen,
Die Rosen von dem goldnen Mond beschieden
Erwecken sich und rauschen mit leisem Geflüster;
Der hohe Wald ist düster,
Es äugelt die Nacht in den Buchengang hinein,
Ein grünes Feuer brennt er grünen Schein.“
(Schr. II, 117)

In der ersten Mondnacht hieß es: „Wie sanft der Mondschein auf dem Grase spielt“. Hier „erwecken sich“ nun die Rosen, da sie der Mond bescheint, die Natur ist aktiv, die Nacht „äugelt“. Es ist eine gedämpfte Glut, die im Gegensatz zur Balkonszene jetzt aus der Gräfin Worten tönt. Sie kennt nicht den roten Brand der Leidenschaft, von „grünem Feuer“ und „grünem Schein“ spricht sie. In der ersten Fassung hieß diese Zeile: „Ein grünes Feuer brennt er in dem Schein“¹⁹. Die kleine Verbesserung erhöht die Schönheit der Verse.

¹⁹ Ludwig Tieck, „Romantische Dichtungen“, zweiter Teil, Jena, bei Friedrich Frommann, 1800, S. 143.

Sie läßt die Farbe intensiver werden und damit auch die Stimmung. Wohltuende Kühle des Grünen und Hitze des Feuers fließen zusammen und geben eine Ahnung von der Gräfin merkwürdigem Zustand.

Auch Golos Worte an Genoveva sind stimmungsvoll gesteigert. In der ersten Mondnacht hielt er sich in seinen Versen, abgesehen von der letzten Strophe, an daß Maß ihrer Rede. Er ging von dem Ton aus, den sie angeschlagen hatte, selbst im Inhaltlichen²⁰. Nun ist die Welt für Genoveva aktiver, wir spüren viel stärker die geheimnisvolle Lebendigkeit der Natur als in der Balkonszene, und so klingt auch in Golos huldigenden Worten das zauberhafte Leben der Natur mit:

„Ihr schreitet her, und weckt aus verborgnen Tiefen
Die hohen Wunder auf, die unten schliefen.
Schaut um euch, Holde, wo ihr geht
Ein dichtgedrängter Blumengarten steht;
Die Bäume ziehn euch nach, unter euren Füßen
Dringt kindisch grünes Gras hervor, den Fuß zu küssen;
Die Blumen erwachen
Vom tiefen Schlaf und lachen,
Und röter wird der Rosen Mund,
Die Wiese wird von Pflanzen bunt,
Sommerlüftchen spielen aus den Zweigen,
Sich häuslich ems'ge Bienen zeigen;
Die goldensten Mondstrahlen schmeichelnd niedersteigen,
Um euer holdes Haupt die Glorie zu flechten,
Euch dient Natur mit allen ihren Mächten.“
(Schr. II, 117 f.)

Am Abend erwacht die Natur, die sonst nachts beruhigt ist. Alles ist erregter als sonst. Nicht das normale Leben spielt hier, sondern eine ganz eigene Welt. Das Zarteste ist gesteigert. Das Gras berührt nicht, es küßt, die Blumen erwachen vom Schlaf, sie öffnen sich nicht einfach, sie lachen, und nicht nur die Blüten sind farbig, die Pflanzen selbst sind bunt, die Rosen röter, die Bienen schwärmen sogar umher, die goldenen Mondstrahlen schmeicheln, die Bäume ziehen der Geliebten nach. Die ganze Intensität der Stimmung kommt gerade so durch das dem Sinnzusammenhang des normalen Lebens Entgegengesetzte zum Ausdruck. Die Natur erscheint in magischem Licht.

Man darf nicht denken in dieser Welt. Träumend muß man sich ihr überlassen. Aber das bedeutet für Genoveva Gefahr. Als sie in den Garten kommt, sind ihre Worte durchflutet vom Zauber der Nacht. Es ist ungewiß, ob sie den Ritter bemerkt hat. Tieck sagt nur: „Genoveva tritt auf“²¹. Dies bedeutet eine letzte Steigerung Golo entgegen. Wäre es klar, daß sie ihn nicht gesehen, bedeutete es ein Weniger, hätte sie ihn bemerkt, ein Zuviel. Wir fühlen, daß wir hier unmittelbar vor einer Grenze stehen, daß der Zauber gebannt wird, sobald Golo eindeutig in ihr Bewußtsein tritt. Und so ist es. Nach Golos Huldigung vernehmen wir nichts mehr davon in all dem, was sie sagt. Sie fragt, wie es ihm gehe und gibt der Hoffnung Aus-

²⁰ Vgl. oben S. 38, Z. 10—13 u. Z. 30—34.

²¹ Schr. II, 117.

druck, er möge bald genesen. Golos Anspielung, er wisse jemanden, der ihm helfen könne, überhört sie geflissentlich. Sie sagt, sie habe ihm fast verziehen. Doch sie drängt, nach dem Schlosse zurückzukehren und verrät so, wie sehr sie die Gefahr spürt. Der Höhepunkt der Stimmung ist vorbei. Er lag in Genovevas Worten. Schon Golos Huldigung offenbarte, wie die beseligende Naturstimmung schwindet. Die nun folgenden Worte zeigen es noch deutlicher. Golo möchte Genoveva zurückhalten:

„Ihr wollt nicht weilen?

Hier ist der Blumenflor und grüne Hain,

Hier ist in kühler stiller Nacht der goldne Schein,

Was wollt Ihr noch? die Sterne sind in Pracht,

Aus tausend Augen sieht die goldne Nacht:

Der treuste Wächter euch zur Seiten,

Für euch mit Löwen selbst zu streiten.“

(Schr. II, 119)

Die gleichen Schönheiten der Natur, die vorher in der intensivsten Stimmung aufgingen, scheinen in dieser Aufzählung von ihrer zaubervollen Kraft wie eingebüßt zu haben. Der Mensch geht nicht mehr in ihnen auf, er steht ihnen gegenüber.

Genoveva will nun eindeutig ins Schloß zurück. Jedoch Golo treibt sie durch Fragen in die Enge und zwingt sie zu dem Geständnis:

„O laßt mich, bei den hoherhabenen Gestirnen,

Ich kann auf euch nicht so, wie ich wohl möchte, zürnen.“

(Schr. II, 119)

Das versteht Golo als Eingeständnis ihrer Liebe und will sich alle Rechte auf sie daraus ableiten.

„Das ist der Balsam, der so spät noch niedertaut,

Das ist der längst erharnte Flötenlaut . . .“

(Schr. II, 119 f.)

Aber nun ist der Abstand zwischen Golo und Genoveva geradezu zu einer Kluft geworden. Genoveva hält den Ritter jetzt für wahnsinnig. Er hingegen ist wie in einer fixen Idee befangen und will sie nicht lassen.

„Wohin? Nein, bleibt! ihr könnt nicht fort,

Hält mich ein Zauber doch in ehrnen Netzen . . .“

(Schr. II, 120)

Die Bilder seiner Worte sind kräftig und leuchtend, jedoch es ist Verlangen, Fordern und Raserei, die aus ihnen sprechen. Es fehlt der Rede die wohlthuende Wärme, die die Gewißheit des Einsseins ausströmt, die alle Forderung überflüssig macht. Das selbstverständlich Fraglose, das Gnadenhafte, das der Stimmung, dem innigen Einssein, innewohnt, fehlt. Golo erklärt Genoveva ja geradezu, was Liebe sei. Und trotz der Gewalt des Vergleiches, „der Kraft des roten Feuers, das sich im Dunkeln uns offenbart“, trotz der Weichheit und dem Verführerischen der Sprache wie in einem Verse, wo er von dem Feuer spricht, das „In blendenden Flammen sich blinkend bewegt“, liegt das Übergewicht in seinen Worten bei der Erklärung. Aber bedarf es dessen bei Liebenden, die von ihrem Einssein ganz durchdrungen sind?

Je mehr Golo spricht, desto größer wird die Kluft zwischen ihm und der Geliebten, und desto mehr will er das, was sich ihm nicht von selbst schenkt,

herbeizwingen. Aller Abstand Genovevas hält ihn nicht in Schranken, er wird dreist bis zur Unverschämtheit — die Begegnung, die mit einzigartigem Zauber der Nacht begonnen, endet damit, daß Genoveva entflieht. Unausgesprochene besondere Sympathie und einzigschöne Natur durchdringen sich nicht mehr, die stimmungsvollen Beziehungen zwischen Golo und Genoveva sind endgültig zerschnitten.

Bei Genoveva ist man versucht, an die folgenden Worte aus dem „Phantastus“ zu denken. Wohl scheut man sich, ihre Beziehungen zu Golo Liebe zu nennen, jedoch den zarten Hauch des Unausgesprochenen empfinden wir auch hier. „Es gibt eine solche Heiligkeit dieses Gefühls (gemeint ist die Liebe), eine so wundersame paradiesische Unschuld, daß im Unbewußtsein, in der Unkenntnis der gegenseitigen Liebe wohl oft die höchste Seligkeit ruht; der erste erwachende, sich begegnende Blick hat diesen Frühling entlaubt, und das erste Wort des Geständnisses kann der Tod dieser stillen Wonne sein. Nirgends fühlt der Mensch so sehr, wie er verlieren muß, um zu gewinnen, wie jedes Glück ein Geheimnis ist, welches angerührt und ausgesprochen seine Blüte abwirft“²².

Mit dieser „Blüte“, den stimmungsvollen Beziehungen zwischen Genoveva und Golo, hat es allerdings seine besondere Bewandnis. Sie muß noch aus einem anderen Grunde welken. Die Fabel liegt wie ein Mehltau über der Stimmung und muß sie zerstören. Genoveva ist die Heilige, Golo der Bösewicht, so ist es vorgeschrieben. Wohl hätte Tieck eine andere Heilige gestalten können, eine Frau, die bewußt auf ihre Liebe verzichtet aus Treue zu dem ihr angetrauten Gemahl. Doch ihm genügen die wunderbar verschlungenen und gesponnenen, fast kaum mehr wahrzunehmenden Fäden. Es geht ihm nicht um klare Beziehungen, sondern einzig um die Stimmung. Dadurch bekommt seine Heilige ihr eigentümlich schillerndes Wesen. Um Genovevas Art genauer zu beschreiben, müßten wir jene „feinen Seelen von Gedanken“ „haschen und erringen“ können, von denen in den „Phantasien über die Kunst“ die Rede ist. Sie breiten sich wie Duft und Hauch aus und lassen sich nur empfinden, aber nicht in Worte einfangen.

Nach all diesen Betrachtungen wollen wir nun kurz zurückblickend herausstellen, was für Tiecks Stimmungskunst allgemein charakteristisch ist. Bei allen Ausführungen über die Nachtstücke sind drei Dinge besonders deutlich geworden.

Einmal erkannten wir ganz unmittelbar an Hand der vielen Beispiele, wie sehr Tiecks Stimmungskunst sich im Zusammenhang mit der Nacht entfaltet. Wir sagten bereits zu Beginn des Kapitels, die ganze Dichtung habe etwas Traumhaftes. Das letzte Bild, bei dem es heller Morgen sei, weise auf ein Erwachen hin, während die Dämmerung zu Anfang eine Zeit sei, da man sich dem Sinnen und Träumen überlasse. Auch im Verlauf der Einzelinterpretationen hatten wir wiederholt auf das Traumhafte der Verse aufmerksam zu machen. Schon bei Zulmas Monolog bemerkten wir, alles habe nur traumhaftes Dasein, wir gewahrten ferner, wie in Golos Worten im Gebirge der Mondschein die Welt verzaubert und stellten überhaupt immer

²² Schr. IV, „Phantastus“, erster Teil, S. 106 f.

wieder das Zaubrerhafte von Tiecks Stimmungsbildern fest. Wir dürfen daher allgemein sagen: Tiecks Phantasie steht die Welt der Träume besonders nahe. Das Reich der Nacht, in dem sie blühen, ist sein Element.

Besonders gut wird dieses Ergebnis bekräftigt durch den Anfang des „Kaisers Oktavianus“²³. In diesem Stück strebt alles dem wunderbar geheimnisvoll magischen Traumreich zu. Ubrigens finden wir auch hier den Gegensatz Tag—Nacht²⁴, von dem in der „Genoveva“ in der Balkonszene die Rede ist. Im „Kaiser Oktavianus“ geht es um die Täuschung. Die Welt, die Genoveva zurückdrängen will, der sie „den ernsten Schein des Tages“ entgegengesetzt, wird dort nicht nur heraufbeschworen, sondern man überläßt sich ihr gerne. Genoveva aber entfernt sich von dem wunderbaren Traumreich. Dies unterscheidet die Dichtung von den Versen im „Kaiser Oktavianus“. Genoveva wehrt sich gegen „Dichten und Erfinden, das der Wahrheit fern“ ist, wozu aber der Mondenschimmer einlädt. Sie darf sich nicht dem Zaubrer hingeben, denn er stellt eine Versuchung dar. Im Volksbuch und selbst in Maler Müllers Stück spielt der Zaubrer keine Rolle wie bei Tieck. Es ist eine Bereicherung, die der Romantiker bringt. Sie zeigt, wie sehr die Nacht das Reich ist, in dem seine Stimmung schwebt. Es ist in den zwei Szenenabschnitten in der „Genoveva“, als könne der Dichter nicht der Verlockung der Mondnacht widerstehen. Sie nimmt ihn immer wieder gefangen, und stets andere Nuancen und Einzelheiten geben den Gedichten ihren Reiz.

Hier kommen wir nun auf den zweiten Punkt zu sprechen, der sich aus unseren Betrachtungen ergibt. Tiecks Stimmung ist etwas ganz Zartes, seine Menschen gehen auf in einer traumhaften Welt von Klang und Glanz und Licht und Schein. Das sich Verflüchtigende ist immer wieder das Merkmal von Tiecks Stimmungskunst. Über die Nachtstücke hinaus darf man dies ganz allgemein auf Tiecks Stimmung beziehen. Seine Verse sind wie Duft, der sich mit der Luft vermengt und innig vermählt. Sie gehen auf im All, dem Äther. Tieck wird nicht vom Strudel in die tiefen Wasser dahingerissen, er entschwebt. Ganzheit im Leichten charakterisiert diesen Dichter. Man möchte diese Ganzheit mit der vollständigen Hingabe des fortwehenden Blütenblattes an die Luft vergleichen, an den leichten Wind, der es trägt. Alles Körperliche ist für Tieck kein Widerstand mehr, weil er keinen Sinn mehr für das Körperliche besitzt. So erfährt er nur noch einen Hauch der Dinge.

Und noch ein Weiteres wird deutlich. Tiecks Verse besitzen keinerlei Tiefe. Wir haben gesehen, wie in Tiecks Dichtung die Nacht sich als immer neues Medium erweist, das den Menschen von sich selbst löst. Entrückung und Weite sind dabei bedeutsam, Ahnung und dunkle Empfindung. Ja, nicht nur die Motive umspielt Tieck stimmungsmäßig, wie das Lager, den Kampf, die Schlacht oder das Gebirge, auch das menschliche Dasein hat etwas Entschwebendes und sich Verflüchtigendes, und die Beziehungen der Menschen zueinander scheinen zuweilen wie mit feinsten Schleiern umwoben zu sein. Es ist, als halte uns der Dichter von tieferer Besinnung fern. Wohin könnte diese führen? Nur weit weg von der flüchtigen Stimmung und auf Probleme, die er wahrscheinlich selbst nicht sah. Um diesen Eindruck noch zu verdeutlichen, möge man sich einen Augenblick an Goethes Lyrik aus dem West-

²³ Schr. I, „Kaiser Oktavianus“, S. 39.

²⁴ Schr. I, „Kaiser Oktavianus“, S. 34.

östlichen Diwan erinnern. Hinter dem scheinbar Zufälligen, Leichten und Spielerischen steht dort eine solche Gedankentiefe, daß man es Vermessenheit nennen mag, sie überhaupt mit Tiecks Stück zu vergleichen. Dort ist Tiefe, der die Besinnlichkeit liebevoll nachgehen kann, hier verflüchtigt sich alles. Die vielen Nachtstücke muten einen an, als seien sie Geschenke des Augenblicks, der Gnade und Eingebung, ohne daß der lang aufgehäufte Reichtum eines tiefen Gemütes in der Gunst des Augenblicks mit in das Gedicht einging. Es kommt einem vor, als verhallten Tiecks Gedichte mehr als die anderer Dichter. Es ist, als sei alles andere als ihr Inhalt wichtig. Jedoch darf man dies nicht einfach als negative Charakteristika nehmen. Vielmehr weist es uns die Richtung, wo die Begabung Tiecks zu suchen ist. So wie Tiecks Stärke gerade nicht im Dramatischen zu sehen ist, dürfen wir sie auch nicht in der Tiefe der Gedanken und des Inhaltes vermuten. Sie liegt in den Nuancen, in der Abtönung, dem Schimmer, der Spur und der Kleinigkeit, auch innerhalb des lyrischen Gedichtes selbst.

Dies wollen wir nun an Hand der *Sprache* Tiecks zu zeigen versuchen. Man muß bei diesem Dichter bis zu Satz, Wort, Bild und Vergleich, den metrischen Verhältnissen und dem Rhythmus, bis zum Reim, Laut und Silbe vorstoßen.

Der einfache Satzbau ist bei Tieck vorherrschend. Hauptsatz reiht sich an Hauptsatz, man findet wenig untergeordnete Nebensätze. Als Beispiel greifen wie eine Strophe von Golos Trostworten an Genoveva heraus:

„Von Bergen ab die silbern Bächlein kommen
Und tanzen in die grünen Täler munter,
Den Nachtigallen ist die Furcht benommen,
Sie singen laut den dunkeln Wald hinunter,
All' süße Farben sind nun angeglommen,
Der Garten wird von tausend Blumen bunter,
Mit Strahlen ist die ganze Welt umzogen,
Um jede Blume spielt ein Regenbogen.“

(Schr. II, 23.)

So ließen sich noch verschiedene Proben anführen sowohl aus mehr epischen Partien als auch aus Prosastellen der „Genoveva“. Die Parataxe ist für Tiecks Sprache bezeichnend. Sie hat bei Tieck stofflich nichts zu bewältigen. Der Inhalt ist so unwichtig, daß man leicht hier und da etwas auslassen kann, ohne es stark zu empfinden. Der Sinnzusammenhang wird dadurch nicht gestört.

Diesem kommt bei Tieck keine große Bedeutung zu. Wenn es der Vorteil eines Satzgefüges ist, die einzelnen Glieder zueinander in bestimmte Beziehung zu bringen, um so einen Sinnzusammenhang herzustellen, verzichtet Tieck oft auf diesen Vorzug. Bei Golos Worten im Gebirge²⁵ ist es eigentlich widersinnig, daß man die visuellen Sinnesindrücke hören soll. Aber es stört nicht die Schönheit des Gedichtes. Oft weiß man bei Tieck nicht, was man aufeinander beziehen soll. Der Sinnzusammenhang erscheint aufgelöst, ohne daß wir es mit Ausrufen zu tun haben. „Um Mondschein

²⁵ Schr. II, 230.

zittern Wölkchen angeschwommen"²⁶, schreibt Tieck einmal. Wie verhalten sich „zittern“ und „angeschwommen“ zueinander, und wie gruppiert sich das alles um den Mondschein? Aber wie unnütz sind solche Fragen. Es kommt ja nur auf Schein, Wölkchen, schwimmen und zittern an, nicht auf die klaren Beziehungen, sondern nur auf die sinnenhafte Wirkung der Worte.

Entsprechend nachlässig ist Tieck in der Interpunktion. Häufig setzt er Kommas, manchmal Strichpunkte. Aber ein bestimmtes System kennt er dabei nicht. Es ist, als setze Tieck von Zeit zu Zeit einen Punkt, weil der Satz, oder besser gesagt, die Aneinanderreihung kurzer Sätze einmal aufhören muß. Viel lieber aber verwendet er Kommas oder Strichpunkte, die den Fortlauf kaum unterbrechen und nicht so trennend wirken. Sie bedeuten keine starken Einschnitte im leichten Hingleiten seiner Verse.

Der Wortschatz sowie die Bilder und Vergleiche in der „Genoveva“ entsprechen unseren im Hinblick auf die Sätze gemachten Beobachtungen. Auffällig ist auf den ersten Blick die Vorliebe für Wörter, die verschleiern, wie schimmern, flimmern, glimmen, glänzen, leuchten, funkeln im Visuellen, säuseln, sumsen, tönen, klingen, rauschen, brausen, schallen, murmeln im Akustischen, verwirren, mengen, schwimmen, neigen, nicken, irren, zittern, hüpfen, für das sich Bewegende. Tiecks Wortschatz erhält von diesen leichten, duftigen, kaum noch einen konkreten Inhalt bezeichnenden Wörtern die eigentümliche Note.

Zuweilen braucht der Dichter solche Wörter in auffallender Weise. In dem Vers „Um Mondschein zittern Wölkchen angeschwommen“ muten einen die Wortbilder „zittern“ und „angeschwommen“ wie Leuchtsignale an, die in dunkler Nacht aufblitzen und sogleich untergehen. Sie schließen sich nicht zu einem Bild zusammen, sondern so wie im Satz das einzelne Wort neben dem andern steht ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, folgen sich die einzelnen Wortbilder in zeitlichem Nacheinander, ohne sich zur Ganzheit zu runden. Sie sind das einzige, an das sich die Vorstellungskraft des Lesers für einen Augenblick lang hält. Gerade in der Flüchtigkeit liegt wieder Tiecks Eigenart. Zeigt sich die Originalität Clemens Brentanos in den phantasievollen Wortbildungen, wie zum Beispiel „Lorelei“ oder „Fanferlieschen Schönefüßchen“, so rücken bei Tieck alltägliche Worte durch die Art, wie er sie zusammenstellt, ins Blickfeld.

Tiecks Bilder überschreiten die Grenze des Vorstellbaren. Das Verschiedenste fließt in ihnen zusammen und vermischt sich. Von Genovevas Füßen heißt es: „Wie sich in den hellen / Musikwellen / Die zarten Füße badeten im Tanz, / In den Tönen widerschien der Glanz“²⁷. Alles wird nur ganz leicht angeschlagen.

Die selbe Eigenart Tiecks wird in seinem Gebrauch der Landschaftsmotive deutlich. Tieck verwendet sie gerne, jedoch es kommt ihm nicht auf das Landschaftsbild an, alles wird nur angetupft. „Himmel blau / Hellbe-grünte Frühlingsau“, „Beim Gesang / Hüpfende Schätchen auf Bergeshang“²⁸. So ertönt es im Lied des Schäfers Heinrich. Ehe wir überhaupt darangehen können, zu erfassen, was gesagt wird, sind die Bilder schon vorüber. Nur

²⁶ Schr. II, 115.

²⁷ Schr. II, 116.

²⁸ Schr. II, 12.

der Eindruck des Fröhlichen bleibt zurück. Ähnlich spiegelt sich in dem für Golo so bedeutsamen Lied in den Landschaftsmotiven der Gefühlswert der Strophe. Die Sehnsucht nach Grab und Ruhe teilt sich uns mit beim Erwähnen der „stillen Bächlein“, der „dunklen Weiden“ und der „Felsen“. Tieck verschleiert die Konturen. In Golos Worten im Gebirge „säumt sich des Waldes Wipfel golden“. Das Gebirge gestaltet sich „wunderbar im Mondschein“, „Nebelwolken steigen aus Felsenritzen“, dazu kommen „schwimmende Wolken“. Bei Tieck wachsen die Blumen nicht an den Ufern der Bächlein, sondern „Kleine stille Blumen sprießen / An dem Spiegel ihrer Wellen“²⁹. Der Dichter nimmt jede Gelegenheit wahr, um uns aus der Wirklichkeit zu entrücken und in seine Traumwelt zu entführen, wo nur unfassbare Schemen leben. Es geht ihm vor allem um momentartige eigentümliche Wirkung.

Auch die Farben dienen Tieck als Stimmungsmittel. Die gleichen Farben schimmern anders je nach ihrer Umgebung. Wie oft leuchten Rot und Grün in verschiedenster Tönung auf. Das bunte Spiel damit geht durch das ganze Stück.

Schon in den Nachtstücken finden wir viele Beispiele. In der ersten Mondnacht Golos und Genovevas funkelt das Rot der Edelsteine in der Dunkelheit³⁰. In Golos Worten in der zweiten Mondnacht sind Rot und Grün gedämpft. Man hat den Eindruck von etwas Dunklem, Geheimnisvollem³¹. Noch gedämpfter wird das rote Element bei Genoveva³²: Das sonst rote Feuer ist hier grün, nur das Brennende ist geblieben. Es geht Tieck nicht einfach um die grüne Farbe an sich, der Gefühlswert, die Tönung ist das Entscheidende. Wenn er sagt: „Die Lilien stehn, wie träumend in dem Grünen“³², bekommt man den Eindruck einer grünen Weite. Ähnlich spricht er im „Kaiser Oktavianus“ von der „grünen Nacht / Im Walde“³³. Hier schwingt etwas Lösendes, Sanftes mit wie in Peters Gesang in der „Liebesgeschichte der schönen Magelone“:

„Ruhe, Süßliebchen im Schatten
Der grünen dämmernden Nacht.“
(Schr. IV, 330.)

Aber es finden sich noch weitere Beispiele in der „Genoveva“ selbst. In Genovevas nächtlicher Vision ist von des „Morgens purpurroten Toren“³⁴ die Rede. Hier hat die Farbe etwas machtvoll Erhebendes und Freudiges. In Wolfs Erzählung liegt um die Mondscheibe „ein Meer, so wie von Blut, / Recht dunkelrotes Blut und zum Entsetzen“³⁵. Gerade in der Farbe liegt der Ausdruck dieses dunklen bangen Entsetzens. Im Gegensatz dazu leuchtet in Golos Morgenlied in der roten und grünen Farbe die Frische der Natur³⁶. Im Zauberspruch der Hexe aber nehmen die gleichen Farben im Zusammen-

²⁹ Schr. II, 73.

³⁰ Schr. II, 73.

³¹ Schr. II, 115.

³² Schr. II, 117.

³³ Schr. I, 34.

³⁴ Schr. II, 86.

³⁵ Schr. II, 38.

³⁶ Schr. II, 10.

hang mit Schlangen etwas Gleißnerisches an³⁷. In den meisten Beispielen strebt Tieck von der plastisch gegenständlichen Wirklichkeit weg. Er löst die Linien auf und umspielt sie mit Farben³⁸. Er liebt das Licht, aber nicht die scharfe Helle, die die Gegenstände klar erkennen läßt, sondern den gedämpften Schein oder die Brechung und Auflösung in Farben.

Was aber ist gegenstandsloser als die Musik? Farben lassen sich sehen und berühren, ein letzter Rest von Konkretheit ist in ihnen noch gleichsam enthalten. Sie haben Dauer. Töne sind unfassbarer, denn sie gehen vorüber. Immer wieder begegnen wir in Tiecks Sprache Ausdrücken aus dem Bereich der Musik. Von Christus heißt es, „Das Bild streckt seinen Arm in während Klingen“³⁹, Winfreda ruft die Wände an: „Nun klingt ihr Wände mit Pfeifen darein“⁴⁰, Golo wünscht, „Daß alle Pulse zu Klängen werden, / Daß alle Gedanken in Tönen irren“⁴¹. Dann wieder lesen wir „Der ferne Strom erklingt in seiner Macht“⁴², oder „In dem Herzen klingen Töne“⁴³. Diese Wendungen zeigen, daß Tieck sich auf nichts festlegen will. Alles Konkrete steht seiner auf Schweben und Gleiten gerichteten Einbildungskraft entgegen. Er hält sich den Weg in die Ferne und Unendlichkeit frei und vernachlässigt die an feste Ordnung und Gesetze gebundenen Gegenstände, die einen scharfen Blick verlangen.

Zuweilen verzichtet Tieck sogar auf klare sprachliche Prägung. Statt „flimmern“ etwa sagt er „flimmen“⁴⁴, statt „Gebäude“ „Gebäu“⁴⁵. Gern braucht er Wendungen, die wenig konkreten Inhalt besitzen, wie „kühnlich“⁴⁶ und „sichtbarlich“⁴⁷, oder solche, die nur einen ganz unbestimmten Sinn vermitteln wie „Sterngegenwart“⁴⁸. Ähnlich spricht er nicht von der „grünen Frühlingsau“, Heinrich singt: „Hellbegrünte Frühlingsau“⁴⁹. Wohin wir unsern Blick richten bei Tiecks Wortschatz und seinen Bildern und Vergleichen, ob wir uns Rechenschaft von dem allgemeinen Eindruck geben, den wir davon haben, oder ob wir das einzelne genauer weiterverfolgen, immer müssen wir bemerken, wie bei Tieck nur die Stimmung das Wesentliche ist. Auf Ordnung kommt es ihm kaum an.

Dieser Eindruck wird erneut durch die metrischen Verhältnisse in der „Genoveva“ bestätigt. Schon ein flüchtiger Blick in das Stück verrät, daß sich Tieck nicht gerne auf eine Versart festlegt. Wir finden in dem einen Stück Stanzas, Terzinen, freie Rhythmen und Blankverse, Sonette und Lieder und auch Prosa vertreten. Wieder zeigt sich Tiecks Eigenart, er kann nicht verweilen. Er tippt dies und jenes an, ohne sich ihm ganz und restlos zuzuwenden. Er bringt es nicht fertig, eine Versart durchzuhalten.

³⁷ Schr. II, 178 f.

³⁸ Schr. II, 23.

³⁹ Schr. II, 213.

⁴⁰ Schr. II, 175.

⁴¹ Schr. II, 115.

⁴² Schr. II, 115.

⁴³ Schr. II, 73.

⁴⁴ Schr. II, 179 u. 230.

⁴⁵ Schr. II, 88.

⁴⁶ Schr. II, 209.

⁴⁷ Schr. II, 180.

⁴⁸ Schr. II, 115.

⁴⁹ Schr. II, 12.

Der gleiche Zug tritt innerhalb der Gedichte zutage. Hier waltet ebenfalls die größte Verschiedenheit. Einmal sind verschieden lange Zeilen zusammengefügt zu einer Strophe^{50,51}, dann wieder hält der Dichter den gleichen Bau der Strophen nicht im ganzen Gedicht durch. In der ersten Mondnacht hält sich Golo in einem Antwortgedicht an Genoveva⁵² genau an das Maß ihrer Rede. In der letzten Strophe aber fällt er aus dem Rahmen des Schemas. In Heinrichs Lied⁵³ sind die Strophen überhaupt verschieden lang.

Tiecks Flüchtigkeit offenbart sich auch in der Behandlung der Versarten. Er bildet zum Beispiel Stanzen, deren acht Zeilen nur auf männlichen Reim ausgehen⁵⁴, daneben finden sich solche, in denen die Glieder a männlich sind⁵⁵, und wieder andere, die nur klingend reimen⁵⁶. Nicht selten finden sich direkte Unebenheiten in Tiecks Versen.

„Und immer hieß ich noch Deutschlands Apostel“⁵⁷

kann man nicht als Blankvers lesen, ohne zu stolpern. Liest man fünf Hebungen, ergibt sich eine gegen das Sprachgefühl gehende Betonung, bei vier Hebungen bekommen wir zwei zweiseilbige Senkungen. In dem Blankvers

„Ich hab 'nen treuen Dienstmann heimgelassen“⁵⁸

ist zwar das Metrum beachtet, dafür wurden aber Silben ausgelassen, die üblicherweise nicht wegfallen, was gerade auch in diesem Beispiel ein Licht auf Tiecks Unbekümmertheit wirft.

Auch im Rhythmus zeigt sich die Eigenartigkeit eines Dichters. Wie steht es damit bei Tieck? Tiecks Gedichte sind federleicht. Obwohl es oft Lieder sind, kennt man keine, die in den Volksliederschatz eingegangen sind, wie es nicht selten mit Eichendorffs Lyrik geschah. Es fehlt ihnen das Mark und ein kräftiger Rhythmus. Dies ist zum Beispiel der Eindruck, den man von Genovevas Versen im Turm hat. In diesem Lied schwingen Freude, Schmerz und Beruhigung zugleich. Tieck sagt nicht, daß Genoveva singe, aber es ist doch so, daß er hier das uralte Thema der Mutter, ein Schlaflied für ihr Kind, auf seine Art ergriffen hat. Es ist kein hüpfendes, leichtes Einschaukeln wie in dem bekannten Schlummerlied „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein“, keine süße Ruhe wie in Webers „Schlaf, Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du“, keine Spannung wie in Ricarda Huchs „Horch, Kind, horch, wie der Sturmwind weht“, Wehmut ist hier ausgegossen. Das liebevolle „Schlafe mein Kind“ ist der Rahmen des Gedichtes. Sein Inhalt ist Variation über Freude und Jammer.

„Schlafe mein Kind!

Draußen geht der Wind,

Die dicken Mauern Beschützer sind!

Dein Jammergeschrei

5 Bricht mein Herz entzwei,

⁵⁰ Schr. II, 75.

⁵¹ Schr. II, 77.

⁵² Schr. II, 74.

⁵³ Schr. II, 12 f.

⁵⁴ Schr. II, 213 u. I, 146.

⁵⁵ Schr. II, 209 u. 201 f.

⁵⁶ Schr. II, 208 u. 212.

⁵⁷ Schr. II, 3.

⁵⁸ Schr. II, 33.

- Dein lichter Blick,
 Ist all mein Glück,
 Wenn ich dich tränke,
 In deinem Auge mich versenke,
 10 So versiegen,
 Verfliegen
 Die Bilder der Leiden
 Und weichen den Freuden: —
 Doch wenn ich gedenke,
 15 Daß du meine Lust
 An Mutterbrust
 Verschwachten muß,
 Dann möcht ich die Seele dein
 In Küssen dir entziehn,
 20 Mit dir entfliehn
 Vor Gottes Thron zu sein.
 Schlafe, schlafe mein Kind,
 Böse die Menschen sind,
 Laß uns sterben, o Gott, gelind!
 (Schr. II, 158.)

Wie ganz anders ist im Vergleich zu diesem Gedicht der Rhythmus von Clemens Brentanos Wiegenlied. Hören wir die zwei Strophen, um den Unterschied deutlich werden zu lassen:

„Singet leise, leise, leise,
 Singt ein flüsternd Wiegenlied,
 Von dem Monde lernt die Weise,
 Der so still am Himmel zieht.

 Singt ein Lied so süß gelinde,
 Wie die Quellen auf den Kieseln,
 Wie die Bienen um die Linde
 Summen, murmeln, flüstern, rieseln.“⁵⁹

In beiden Gedichten berühren uns die Laute und Rhythmen diesseits des diskursiven Verstandes und lassen uns in andere Regionen entschweben. Wollte man Tiecks und Brentanos Rhythmus graphisch festzuhalten versuchen, so ergäbe es bei Brentano aber eine Kurve, die einer ausgeprägten Wellenbewegung entspricht, während bei Tieck eine solche kaum wahrzunehmen ist. Außerdem ist die Bewegung in einigen Versen des obigen Gedichtes von Tieck so schwach, daß die für ihn so charakteristische Aneinanderreihung von einzelnen Worten oder kurzen Sätzen besonders stark hervortritt. Auch Brentano reiht aneinander. Die letzte Zeile des Gedichtes zeigt es deutlich. Jedoch wir empfinden „summen, murmeln, flüstern, rieseln“ im Zusammenhang seines Wiegenliedes nicht in erster Linie als eine Aneinanderreihung. Neben dem Klanglichen bei Brentano, das in den vier

⁵⁹ Clemens Brentanos gesammelte Schriften, hgg. von Christian Brentano, I. D. Sauerländers Verlag, Frankfurt am Main, 1852, II, S. 443, „Variationen über ein bekanntes Thema“

Zeilen Tiecks gleichfalls nicht so stark zum Ausdruck kommt, spricht uns der kräftige Rhythmus an, in den wir einschwingen. — Übrigens empfindet man das Fehlen eines kräftigen Rhythmus bei Tieck aber keineswegs immer als Mangel.

Weitgehend erhält Tiecks Dichtung vom Musikalischen ihre Prägung. Wohl ist der Dichter zuweilen in der Behandlung des Reimes nachlässig. Unbekümmert reimt er zum Beispiel „Beten“ und „Stätten“⁶⁰, „Jammerbild“ und „willt“⁶¹, „weichen“ und „scheuchen“⁶², „stören“ und „gewähren“ und „belehren“⁶³. Es ist, als gäbe er sich keinerlei Mühe dabei. Ohne Überlegung wird hingeschrieben, was ihm in den Sinn kommt. Dreimal läßt er sogar in einer Stanze „vergessen“ aufeinander reimen⁶³. Aber bei aller Flüchtigkeit hat der Dichter einen feinen Sinn für lautliche Nuancen. Wir spüren es in den klangvollen romanischen Strophenformen immer wieder. Auch manche Verbesserung zeigt dies, die er in der zweiten Fassung der „Genoveva“ anbringt. In einer Antwort Golos an Genoveva in der Balkonszene ändert er zum Beispiel die Zeile:

„Fährst du fort so hold zu sprechen“⁶⁴

um in

„Willst du nur so hold noch sprechen“. (Schr. II, 74)

Die scharfen „f“ werden beseitigt, statt dessen beginnen die neuen Wörter mit den weichen Konsonanten „n“ und „w“.

Vor allem zeigen uns die schönsten Stellen in der „Genoveva“ immer wieder, wie sehr das Lautliche als Mittel zu Tiecks Stimmungskunst beiträgt. In einigen Versen Golos, die wir oben betrachtet haben, spüren wir den Zauber, den die Musik der Vokale ausströmt, besonders stark⁶⁵. Im Reim liegt eines der Hauptmittel, das die Musik von Tiecks Versen ausmacht. In den oft nur kurzzeiligen Gedichten trägt er die ganze Klangfülle. Ein schöner Beleg hierfür ist vor allem der Anfang des folgenden Gedichtes:

„Wie freier
Das Feuer,
Wie munter
Und bunter
In Formen mannigfach glimmt,
In Farben tausendfach flimmt,
So gibt es den wilden
Gebilden
Atem, Seele, die Natur:
Vorher sind die Farben pur.“
(Schr. II, 179)

Wie die Bilder bei Tieck manchmal zusammenhanglos für sich aufleuchten, ist es zuweilen, als ob die Vokale, hervorgehoben durch den Hauptton und den Reim, wie kleine Fontänen aus einem sonst kaum bewegten Wasser-

⁶⁰ Schr. II, 209.

⁶¹ Schr. II, 209.

⁶² Schr. II, 208.

⁶³ Schr. II, 209 u. 198.

⁶⁴ Ludwig Tieck, „Romantische Dichtungen“, zweiter Teil, S. 90.

⁶⁵ Schr. II, 115, vgl. hierzu oben S. 41.

spiegel leicht aufschössen. Dies scheint der Eindruck zu sein, den man bekommt, wenn man die Zeilen 35—40 aus Zulmas Monolog als Anapäste liest. Tiecks Sprache lebt von den Vokalen und weichen Konsonanten. Hören wir noch einige Verse Zulmas:

„Sie weichen! sie fliehn!
Die Mohren weichen
Der Christen Streichen,
Ich seh die Monde ziehn!

O Qual, o Schmerz!
O Allah höre,
Wie ich beschwöre, —
O brichst du Herz?“
(Schr. II, 52)

In den ersten Strophen ist es vor allem ein Spiel mit „ei“ und „i“, in der zweiten mit „a“, „e“ und „ö“. Auf diesen Vokalen liegt die stärkste Betonung, in ihnen lebt die Musik der Verse, die harten Konsonanten treten zurück.

Die reine Musik von Tiecks Versen, die Weichheit und Zartheit ihres Klanges bezaubern uns. Es sind leiseste Töne, der Inhalt verschwindet oft gänzlich. Einsilbige Wörter, kleine Ausrufe, enthalten in manchen Strophen allen Gefühlswert. Heinrichs Lied klingt aus:

„Frisch und froh
Ohne Ach! und O!
Vergehen
Verwehen
Die Tage mir so! —“
(Schr. II, 13)

Zeigt mancher Mangel in Tiecks Sprachgebrauch, daß der Dichter die Widerstände, die ihm die Sprache entgegensetzt, nicht achtet, so enthalten solche Verse nichts mehr, woran man anstoßen könnte. Mit leichter Hand wird das Schwerelose spielerisch bewegt.

Nicht selten hat man den Eindruck, als verflüchtigten sich die Worte überhaupt innerhalb der Gedichte. „Im Kaiser Oktavianus“ heißt es:

„Geister schweifen sacht
Durch die grüne Nacht
Im Walde.“⁶⁶

Die letzte Zeile ist nur Nachklang. Etwas Ähnliches verspürt man am Anfang von Genovevas Worten im Turm. Der dreifache Reim unterstreicht nicht, er verflüchtigt. Es ist wie Echo. Mit diesen Worten können wir Tiecks Originalität geradezu allgemein bezeichnen. Das sich Verflüchtigende der Sprache wird bei ihm das Wesentliche. Ja, man möchte fast sagen, im Verlust der Substanz der Sprache liege Tiecks Originalität. Am besten kommt dies in der bekannten Neubildung Tiecks, dem berühmten Wort „Waldeinsamkeit“ zum Ausdruck. Tieck mußte es verteidigen gegen seine Freunde, die ihm vorwarfen, es sei kein gutes Deutsch, es müsse „Waldeseinsamkeit“ heißen⁶⁷. Man möchte denken, Tieck habe hier seine eigene Originalität verteidigt. Für ihn ist nur

⁶⁶ Schr. I, 34.

⁶⁷ Vgl. hierzu die Novelle „Waldeinsamkeit“, Schr. XXVI, S. 477 f.

der Stimmungsgehalt das Ausschlaggebende. Die grammatikalisch richtige Form tritt dahinter zurück. Tieck verzichtet darauf, eine Funktion auszudrücken. Die Wörter Wald und Einsamkeit stehen gleichwertig nebeneinander. Das eine ist nicht vom andern abhängig. Der Verlust der Silbe in unserm Beispiel scheint symbolhaft zu sein für das Entschwebende und sich Verflüchtigende. Man stimmt Novalis zu, der an Tieck schrieb: „Du . . . breitest Dich leicht wie ein Duft gleich über alle Gegenstände und hängst am liebsten doch an Blumen“⁶⁸. Tiecks Verse sind wie die Laute einer Harfe, die das Wehen des Windes zum Klingen brachte. Der Hauch trägt sie dahin, wie der leichte Wind die zarten Blätter der Frühlingsblüten.

⁶⁸ Friedrich Gundolf, „Romantikerbriefe“; Verlag Eugen Diederichs, Jena 1907, Brief vom 6. August 1799.

IV. Zeitgeschichtliche Bezüge

Haben wir bisher die „Genoveva“ weitgehend aus sich heraus betrachtet, so wollen wir nun die Basis erweitern, und indem wir die Zeitgegebenheiten näher ins Auge fassen, unter denen sie entstanden ist, historischen Resonanzboden für unser Stück gewinnen. Das Werk ist in seiner lyrischen Färbung so eigenartig, daß diese Erweiterung das Verständnis nur fördern kann. Wir sehen so, daß die Dichtung in der Zeit nichts für sich Isoliertes war, erkennen, was den Nährboden für diese Art von Stimmungskunst bildete, und können das Werk selbst in die Zeit einordnen. Am besten beschreiben wir die Zeitgegebenheiten, wenn wir die *Kunstanschauungen Tiecks und Wackenroders* darstellen. Die Kenntnis dieser Anschauungen ist notwendig, um die Frage zu beantworten, wieso Tieck als Stimmungsdichter auf das Volksbuch kommt und weshalb in der Dichtung das religiöse Element eine so große Rolle spielt.

Ricarda Huch nennt Wackenroder „den lieblichsten und verträumtesten aller Romantiker“¹, „einen Menschen von solcher Lieblichkeit, daß das zarteste Wort zu plump erscheint, um sein Wesen zu bezeichnen“; er sei „unter den übrigen Menschen wie Daniel unter den Löwen, aber ohne dessen erhabene Sicherheit“ gewesen². Tieck und Wackenroder waren einander in inniger Freundschaft zugetan, und diese Freundschaft ist für die ganze Romantik bedeutsam geworden.

Bereits der Sturm und Drang hatte sich von der Aufklärung abgewendet. Wie schon der Name zeigt, liegt in dieser Abwendung etwas Gewalttätiges. Kraft wird dazu aufgewendet, um mit alten Kategorien aufzuräumen, die alte Welt einzureißen. Zusammen mit seinem Freund Wackenroder löst sich auch der junge Tieck von Aufklärung und Rationalismus los. Es liegt schon im Ausdruck „loslösen“, daß ihre Bewegung eine viel sanftere ist als die der Stürmer und Dränger. In ihrer Ablehnung aber sind sie ebenso eindeutig wie diese. In einigen Jugendschriften, den „Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, den „Phantasien über die Kunst“ sowie in ihrem Briefwechsel kann man verfolgen, wie die Freunde von einem ganz andern Geist erfüllt sind. Dieser Geist ist nicht nur mitbestimmend für die „Genoveva“, er ist es für die ganze Romantik. „... Phantasien, die uns in den Sinn kommen, verbreiten oftmals auf wunderbare Weise ein helleres Licht über einen Gegenstand als die Schlußreden der Vernunft; und es liegt neben den sogenannten höheren Erkenntniskräften ein Zauberspiegel in unsrer Seele, der uns die Dinge manchmal vielleicht am kräftigsten dargestellt zeigt“³.

Dieser Zauberspiegel ist, verglichen mit den Erkenntnisquellen der Aufklärung, eine Entdeckung. Das „hellere Licht“, das die Phantasien verbreiten, ist kein Licht des Verstandes, der ratio, des Tages. Es ist als Ausdruck der Innigkeit und Innerlichkeit zu verstehen. Der Zauberspiegel läßt geheimnisvolle Ahnungen und Bezüge aufdämmern und im Moment wieder verschwin-

¹ Ricarda Huch, *Die Romantik, Aushreitung, Blütezeit und Verfall*. Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen und Stuttgart, 1951, S. 99.

² a. a. O. 131 f.

³ *Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder*, Verlag Lambert Schneider, Berlin 1938, S. 46.

den. Es geht um ein Erkennen, das nicht zum klar umrissenen, faßbaren Gedanken wird, sondern das eben erst Stimmung geworden ist, dort verharret und nicht in die Welt der Diskursivität hinaustritt. Denn der bloße Gedanke scheidet, und dies ist Tiecks und Wackenroders innigem Gefühl des Einverständnisses zuwider. Sie wollen gerade nicht scheiden. Verglichen mit der Art, wie die Aufklärung die Dinge betrachtet, ist es vor allem die Sphäre des Herzens, die sich bei ihnen zu Wort meldet, aber im Grunde wollen sie alles mit einschließen, auch den Verstand. Ihr Protest richtet sich gegen das nur Verstandesmäßige, aber sie schließen es nicht aus. In den „Herzensergießungen“ heißt es zum Beispiel: „Die Lehren der Weisen setzen nur unser Gehirn, nur die eine Hälfte unseres Selbst, in Bewegung; aber die zwei wunderbaren Sprachen“ (die Natur und die Kunst), „deren Kraft ich hier verkündige, rühren unsere Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei (wie ich es nicht anders ausdrücken kann) alle Teile unseres (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder, auf diesem zwiefachen Wege, faßt und begreift“⁴. Eindeutig ist ihnen aber das Gefühl lieber als der Verstand. Denn „wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt! Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes; — Aberglaube besser als Systemglaube“⁵.

Diese Ideen sind in ihrer Umgebung auffallend. Die Gesellschaft der Aufklärung ist vom Verstande her bestimmt. Sie kennt Regeln, Konventionen, Etikette, eine gewisse Beherrschtheit. Sie verlangt, daß man sich für alle verständlich benimmt und äußert. Das aber können Tieck und Wackenroder nicht, da sie die Dinge auch im „Zauberspiegel“ betrachten. Sie empfinden, daß sie in den Augen ihres täglichen Umganges Sonderlinge sind. Sie fühlen sich isoliert in ihrer Umgebung, sie kommt ihnen langweilig, fade und unerträglich vor. Sie sehnen sich weg in die Einsamkeit der Stille, wo Versenkung, Einssein mit der Umwelt, Aufgehen in Größerem, Hingabe möglich sind. „Ich überzeuge mich täglich mehr davon, daß ich nicht für die Welt gehöre, in der Einsamkeit ist mir besser“⁶, schreibt Tieck an Wackenroder; und ein andermal heißt es in einem Brief von ihm an den Freund: „... die Welt ist wirklich nicht für uns, so wie wir nicht für die Welt, wir werden dort immer (ich leider wenigstens) ihre Wichtigkeiten unwichtig finden, und sie wird uns für exzentrische Schwärmer halten, — doch, das ist nun einmal nicht zu ändern“⁷.

Die von der Gesellschaft nicht geduldet Einsamkeit ist für die Freunde fruchtbar. Die dort landläufigen Namen Sonderling, Schwärmer und Einsiedler bekommen in ihrem Munde einen andern Klang. Diesen Menschen, über die sich die Gesellschaft ärgert, die sie bestenfalls abgeschmacket und albern findet, gilt ihr Interesse. „Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule“ handelt ein Aufsatz Wackenroders in den „Herzensergießungen“. Ein anderer von ihm aus den „Phantasien über die Kunst“ trägt die Überschrift „Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen“. Jedoch ist es keineswegs das Schrullenhafte, das

⁴ a. a. O. 70.

⁵ a. a. O. 55.

⁶ a. a. O. 320.

⁷ a. a. O. 367.

Tieck und Wackenroder anzieht. Eine solche Bemerkung bliebe nur am Äußerlichen haften. Sie sehen das Hervorragende an diesen Menschen, „daß solchen ausgezeichneten Geistern, wie dieser Piero di Cosimo war, vom Himmel eine wunderbare geheime Gewalt eingepflanzt zu sein scheint, durch die fremden und außerordentlichen Dinge, welche sie tun, die Köpfe, auch des gemeinen großen Haufens, einzunehmen“⁸.

„Die fremden und außerordentlichen Dinge“, „eine wunderbare geheime Gewalt“⁸, sie fesseln Tieck und Wackenroder und entrücken sie aus der Wirklichkeit in andere Regionen, nämlich in die Bereiche der Natur und der Kunst.

Auch die Menschen der Aufklärung interessierten sich für sie in ihrer Art. Da sie jedoch alles in ihre Kategorien zu bannen suchten, zogen sie die Dinge in ihre Welt. Das, was sie nicht hineinbrachten, ließ sie unberührt. Für Wackenroder und Tieck reden nun Kunst und Natur eine Sprache, die sie entrückt, die inniger ist als die Worte, die im alltäglichen Leben zur Verständigung dienen. Denn „nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab“⁹. Kunst und Natur „bewegen auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört“¹⁰. Dadurch entziehen sie uns dem Reich der Diskursivität, die immer bemüht ist zu scheiden und gerade durch diese Klarheit so banal wirkt. Ein bestimmter Baum, eine Eiche oder Buche oder Tanne, als solche durch ihre Gliederung, ihre Konstitution, ihre Blattform klar zu erkennen und unterscheidbar, interessieren Tieck und Wackenroder nicht, sondern „das Säuseln in den Wipfeln des Waldes und das Rollen des Donners“ erzählen ihnen „geheimnisvolle Dinge“, die sie nicht in die Sprache des Alltags übersetzen können¹¹.

„Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird“¹². „Es lebe die Kunst!“ ruft Wackenroder einmal begeistert aus, „sie allein erhebt uns über die Erde und macht uns unsers Himmels würdig“¹³. Und ein anderes Mal sagt er: „Kunstwerke passen in ihrer Art so wenig als der Gedanke an Gott in den gemeinen Fortfluß des Lebens; sie gehen über das Ordentliche und Gewöhnliche hinaus . . .“¹⁴.

Auch bei der Kunst handelt es sich also nicht um eine Auseinandersetzung mit dem Stoff, die Frage, wie ein Künstler seine Probleme löst, sondern einzig und allein um das geheimnisvoll Stimmungshafte, das sie gefangennimmt und aus dem Alltag entrückt in eine andere Welt. Ein Kunstwerk verlangt geradezu, daß man sich aus „dem gemeinen Fortfluß des Lebens“ zu ihm

⁸ a. a. O. 76.

⁹ a. a. O. 67.

¹⁰ a. a. O. 67.

¹¹ a. a. O. 68.

¹² a. a. O. 69.

¹³ a. a. O. 387.

¹⁴ a. a. O. 80 f.

erhebt. „ . . . wir müssen uns mit vollem Herzen zu ihnen erheben, um sie in unsern, von den Nebeln der Atmosphäre allzuoft getrübbten Augen zu dem zu machen, was sie ihren hohen Wesen nach sind“¹⁴.

Entrückung aber ist etwas, was sich nicht erzwingen läßt. Für Offenbarung kann man sich nur offenhalten. Wackenroder wird in seiner Ausdrucksweise ganz feierlich, wenn er auf diesen Punkt zu sprechen kommt. „Harret, wie beim Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu einem Ganzen vereinigen“¹⁵.

Es erstaunt nicht, daß Vision und Wunder nun eine besondere Bedeutung zukommt. Was der Anstrengung nie gelingt, noch gelingen kann, wird einem dadurch geschenkt. Das folgende Zitat wirft einiges Licht auf Tiecks und Wackenroders Vorstellung vom Schaffen des Künstlers. In unserem Beispiel handelt es sich um Raffael, dem sie in besonderer Verehrung zugetan waren.

„Einst, in der Nacht, da er, wie es ihm schon oft geschehen sei, im Traume zur Jungfrau gebetet habe, sei er, heftig bedrängt, auf einmal aus dem Schläfe aufgefahren. In der finsternen Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sei er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichte strahle und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. Die Göttlichkeit in diesem Bilde habe ihn so überwältigt, daß er in helle Tränen ausgebrochen sei. Es habe ihn mit den Augen auf eine unbeschreiblich rührende Weise angesehen, und es habe in jedem Augenblick geschienen, als wolle es sich bewegen; und es habe ihn gedünkt, als bewege es sich auch wirklich. Was das Wunderbarste gewesen, so sei es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun gerade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahnung davon gehabt. Wie er wieder eingeschlafen sei, wisse er sich durchaus nicht zu erinnern. Am andern Morgen sei er wie neugeboren aufgestanden; die Erscheinung sei seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingeprägt geblieben, und nun sei es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden, und er habe immer selbst vor seinen Bildern eine gewisse Ehrfurcht gefühlt“¹⁶.

So könne man verstehen, fügt Wackenroder hinzu, was „der göttliche Raffael“ gemeint habe, wenn er sagte: „Ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt“¹⁶. Wir unsererseits begreifen nun aber auch deutlich Wackenroder, wenn er sagt: „Nur Schaffen bringt uns der Gottheit näher; und der Künstler, der Dichter, ist Schöpfer“¹⁷.

Keine andere Kunst aber hat einen Grundstoff, „der schon an sich mit so himmlischem Geiste geschwängert wäre als die Musik“¹⁸. In das „Land der Musik“ kann man sich zurückziehen „als in das Land des Glaubens“¹⁹. Sie schildert die menschlichen Gefühle auf eine „übermenschliche Art“²⁰. Sie kleidet „alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger

¹⁵ a. a. O. 80.

¹⁶ a. a. O. 14 f.

¹⁷ a. a. O. 387.

¹⁸ a. a. O. 220.

¹⁹ a. a. O. 204.

²⁰ a. a. O. 207.

Harmonien“ ein²⁰. Sie redet eine Sprache, „die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte“²⁰. Ja, Tieck verlangt, „jede menschliche Sprache, jeder Ausdruck der Empfindung sollte Musik in einem mindern Grade sein“²¹. Die Bemerkungen veranschaulichen, wie die Musik die am meisten verehrte Kunst der Freunde ist. Ihr gebührt der erste Platz. Denn in der Tonkunst „strömt recht eigentlich nur das reine, formlose Wesen, der Gang und die Farbe, und auch vornehmlich der tausendfältige Übergang der Empfindungen; die idealische, engelreine Kunst weiß in ihrer Unschuld weder den Ursprung, noch das Ziel ihrer Regungen, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt“²². Es ist die reine Stimmung, die die Freunde bei der Musik vor allem gefangennimmt, und der gegenüber die „Kunstgrammatik“ nur „Gerüst und Käfig“ ist²³.

Mit dem Zauberspiegel, der ihnen die Bereiche von Gemüt, Einsamkeit, Natur und Kunst, Vision und Wunder erschlossen hat, betrachten Tieck und Wackenroder auch ihr Erbe, das ihnen das Jahrhundert der Aufklärung bereit hielt, neu. Voll Empfindung sehen sie so ihr eigenes Vaterland mit ganz anderen Augen an, worüber Tieck in seiner Einleitung zum „Phantasius“ 1811 noch in beredten Worten schreibt²⁴. Gemeinsam reisen Tieck und Wackenroder Pfingsten 1793 ins Bayreuthische, erklettern die Gipfel des Fichtelgebirges und besuchen kleinere Bergwerke²⁵. Ein andermal ist ihr Reiseziel Bamberg, dann wieder Ansbach und Nürnberg. Während Wackenroders Briefe und Reiseberichte an die Eltern verhältnismäßig trocken sind, schlägt er in den „Herzensergießungen“ einen ganz anderen Ton an. Vor allem ist es Nürnberg, das die Freunde überhaupt neu entdeckt haben. „Nürnberg!“ schreibt Wackenroder, „du vormals weltberühmte Stadt! Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist!“²⁶ Die gleiche Liebe hegt er für Hans Sachs, Adam Kraft, Albrecht Dürer und dessen Freund Willibald Pirckheimer, Nürnbergs berühmte Bürger. Die Liebe zur Vergangenheit erfüllt die Freunde immer mehr. Sie setzen dabei Herders Gedanken in die Tat um, nicht den Geist ihrer Zeit als Maßstab an die Werke verflossener Jahrhunderte anzulegen, sondern, indem sie sich in sie versenken, das Alte aus sich heraus zu verstehen²⁷.

Die Freunde versuchen das Alte neu zu beleben. Mit leiser Wehmut bedenken sie dabei, wie einsam sie in ihrem Tun sind, denn „... die schönen Zeitalter ziehen über die Erde hinweg und verschwinden, wie glänzende Wolken über das Gewölbe des Himmels wegziehen. Sie sind vorüber, und ihrer wird nicht gedacht; nur wenige rufen sie aus innerer Liebe in ihr Gemüt zurück, aus bestäubten Büchern und bleibenden Werken der Kunst“²⁸. Vor

²¹ a. a. O. 254.

²² a. a. O. 224.

²³ a. a. O. 124.

²⁴ Schr. IV, 13.

²⁵ a. a. O. 463 ff.

²⁶ a. a. O. 57.

²⁷ a. a. O. 53.

²⁸ a. a. O. 66.

ihren Augen aber erstehen diese Zeitalter neu und anders, als die Aufklärung sie sah. Tieck und Wackenroder sind Erben der Aufklärung, jedoch sie sind es nicht im Sinne des Spruches: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.“ Sie sind Entdecker ihres Erbes und legen den Akzent auf Entdeckerfreude und Begeisterung. Die Aufklärung glaubte auf einem Gipfel zu stehn. Dieser Gipfel war der Standort, von dem aus sie alles beurteilte. Daß man dort stand, war in ihren Augen eine Leistung, man tat sich etwas darauf zugute, so viele Gebiete überflügelt und die dunkeln unaufgeklärten Zeiten weit hinter sich gelassen zu haben. Indem man sich des eigenen Standpunktes voll Stolz bewußt war, sah man in jeder Beziehung auf sie herab. Nicht so Tieck und Wackenroder. Sie benutzten ihn nur, um ihn über der weiten Sicht, die er ihrem schweifenden Blick gewährte, vergessen zu können. Voll Gefühl geben sie sich den „Werken der Empfindung“ hin. Wackenroder sagt: „Uns, Söhnen dieses Jahrhunderts, ist der Vorzug zuteil geworden, daß wir auf dem Gipfel eines hohen Berges stehen und daß viele Länder und viele Zeiten, unsern Augen offenbar, um uns herum und zu unsern Füßen ausgebreitet liegen. So lasset uns denn dieses Glück benutzen und mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen, und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche herauszufühlen“²⁹ 30. Tieck und Wackenroder schweifen umher, ohne sich an eine bestimmte Zeit oder ein bestimmtes Gebiet zu halten. „Europa und Asien“, „das alte Griechenland und das neue England“ bietet sich ihren Blicken dar³¹. Sie verlieren sich an das, was sie gerade anspricht. Die Gewißheit ihres Erbes gibt ihnen die Freiheit zur Weite, zum Verweilen, wenn es sie ankommt, und zum Überspringen. Ihr Bestreben ist keine harte Arbeit mehr, es geht ihnen nur um das Gefühl.

Die meisten der vorhergehenden Zitate stammen von Wackenroder. Nach den Belegstellen zu urteilen, kommt ihm daher der weitaus größere Anteil an den oben ausgeführten Ideen zu. Wie verhält sich allgemein der Anteil der Freunde? Aus ihrem Briefwechsel wissen wir, daß sie nicht nur gern ihre gegenseitigen Meinungen miteinander besprachen, sondern sie austauschten, um eine gemeinsame Ansicht daraus zu bilden³². Als Eigentum beider darf

²⁹ a. a. O. 55.

³⁰ Auf diese Gedanken wirft übrigens Raffaels Vision nochmals Licht. Baut doch Wackenroder aus einer unvollständigen Briefstelle Raffaels die gesamte Schilderung der von uns zitierten Vision auf. Dieser Satz lautet bei Bellori: „Mà essendo carestia e de i buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.“ (Descrizione delle imagini dipinti da Raffaello etc. di Giov. Pietro Bellori, Roma 1695, p. 100.) Wackenroder führt nur an: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“ (a. a. O. S. 13) Deutlicher als durch diesen Vergleich kann der schweifende Blick der Freunde wohl kaum noch werden. Wie leicht hierdurch Mißdeutungen und Mißverständnisse entstehen können, liegt auf der Hand. Der Zusammenhang der Briefstelle, wie auch die Erwähnung der Kritiker in dem fraglichen Satze selbst, erlauben nicht, auf eine Vision Raffaels zu schließen. Raffaels „idea“ ist eine platonische Idee.

³¹ a. a. O. 395.

³² a. a. O. 383.

man darum wohl im weiteren Sinne die oben ausgeführten Gedanken betrachten³³.

Trotzdem hat man den Eindruck, daß Wackenroder unbeeindruckbarer ist in Neigung und Vorgehen. Er hat vielfach nicht nur den Gedanken die theoretische Einkleidung gegeben, er wendet sich auch vor Tieck der altdeutschen Poesie zu und bleibt dabei, obwohl ihn der Freund, in diesem Punkt damals noch selbst ganz ein Kind seiner aufgeklärten Zeit, vor Verderben des Geschmacks warnt und der mittelalterlichen Poesie nicht viel abzugewinnen vermag³⁴. Wackenroder aber läßt sich hier von seinem Freund nicht beeindrucken³⁵.

Auch wenn man Äußerungen Tiecks mit denen Wackenroders vergleicht, bekommt man den Eindruck, daß Tieck eher etwas zur Übertreibung neige als sein Freund und dadurch in die echten tief und wahr empfundenen Ansichten Wackenroders einen anderen Ton hineinbringe. Wackenroder vergleicht den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet. Im „Sternbald“ kehrt Tieck diesen Gedanken genau um. Er schreibt dort: „ . . . er (Sternbald) gestand sich deutlich, wie die Andacht der höchste und reinste Kunstgenuß sei, dessen unsre menschliche Seele nur in ihren schönsten und erhabensten Stunden fähig ist“³⁶. Selbst in die „Herzensergießungen“ kommt durch den Aufsatz „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom“, der heute allgemein Tieck zugeschrieben wird, etwas von jenem übertreibenden Ton hinein. Erst durch seinen Übertritt zum Katholizismus kommt der junge Maler nach der dort vertretenen Ansicht zum rechten Verständnis der Kunst³⁷.

Jedoch all dies sind nur Übertreibungen im einzelnen. Im großen und ganzen gehen Wackenroder und Tieck in der gleichen Richtung. Es geht beiden nicht um Dogma und feste Gebote, sondern nur um die Stimmung. Aber während man Wackenroders Wesen treffend beschreibt, indem man sagt, daß er eine Seele habe, möchte man Tieck eher mit den Worten charakterisieren, die Jean Paul bei Roquairol braucht, und bemerken, daß seine „Seele aus Seelen bestand“³⁸. Wie der Schauspieler vermag er sich mit Leichtigkeit zu verwandeln und kann dabei obendrein noch dichten, indes Wackenroder fast nichts in Versen auszudrücken vermochte. Das, was auf den letzten Seiten herausgearbeitet wurde, soll darum im Hinblick auf die Dichtung, die „Genoveva“, noch einmal kurz betrachtet werden.

Hier ist nun der Ort, auf das *Volksbuch* näher einzugehen. Wenn man die „Genoveva“ liest, bemerkt man, daß der Dichter dem Stück einen altertüm-

³³ Tieck und Wackenroder, herausgegeben von Jakob Minor, Deutsche National-Literatur, 145. Bd., Berlin, Stuttgart, Verlag v. W. Spemann. S. IV.

³⁴ Tieck schreibt: „Vertiefe Dich übrigens ja nicht zu sehr in die Poesie des Mittelalters, es ist so ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns, ganz Europa und Asien und vorzüglich das alte Griechenland und das neue England, daß ich fast verzweifle, mich je an diese Nachklänge der Provenzen zu wagen. Vergiß ja über das Angenehme das wahre Schöne nicht. Soviel ich die Minnesänger kenne, herrscht auch eine erstaunliche Einförmigkeit in allen ihren Ideen . . .“ (a. a. O. S. 395).

³⁵ a. a. O. 411.

³⁶ Schr. XVI, 66.

³⁷ a. a. O. 94.

³⁸ Vgl. Jean Paul, „Titan“, I. Bd., Berlin 1800, S. 512.

lichen Anstrich geben wollte. Schon die vielen archaischen Redewendungen zeigen dies³⁹. Trotzdem fällt einem bei einem Vergleich zwischen dem Volksbuch und Tiecks Dichtung sofort die große Verschiedenheit auf. Die kurze Erzählung ist gegenüber Tiecks Stück einfach und knapp und in ihrer unkomplizierten Art einem Holzschnitt ähnlich. Sie berichtet die Legende in schlichten Worten, in denen man das Mitgefühl des Erzählers für die unschuldig verfolgte Frau spürt. Er redet von ihr als der „gottseligen Gräfin“ oder der „gottseligen Genoveva“, aber das Volksbuch ist keine Stimmungsdichtung wie Tiecks Werk.

Im Zusammenhang mit den Kunstideen der Freunde erschließt sich uns das Verständnis von Tiecks Verhältnis zum Volksbuch. Es gilt daher im Folgenden zu zeigen, was Tieck an der Legende rührte und wie dies im Zusammenhang mit den Kunstideen steht.

Von seiner Lektüre des Volksbuches erzählt Tieck: „Ich las es ohne Absicht, in einer müßigen Stunde, und meine Imagination ward vorzüglich von der Schilderung der Einsamkeit, den Leiden der Frau in dieser, und dem wundersamen Zusammentreffen mit dem Gemahl in Bewegung gesetzt; der lieblich fromme und schlichte Ton des Büchelchens rührte mich ebenfalls, und allgemach verknüpften sich Erinnerungen, Vorsätze und poetische Stimmungen mit diesem Märchen“⁴⁰. Die Einsamkeit und das Leiden darin, das wunder-same Zusammentreffen, der lieblich fromme und schlichte Ton — das tut es Tieck an.

Schon hier spüren wir die Verwandschaft mit den Kunstideen der Freunde. Dort ist die Einsamkeit bedeutsam. Auch im Volksbuch lebt Genoveva allein und verlassen in der Wildnis, abgeschieden von der Umwelt, mit ihrem Kinde. Nur Gott ist ihr Trost und die Tiere ihr Umgang. Ebenfalls ist in der Legende Siegfrieds innerlich verlassener Zustand angedeutet, und von Golo wird erwähnt, daß er sich vom Hofe entfernte. Kein Wunder, daß dies den Dichter beim Lesen des Volksbuches anspricht. Immer wieder führt er uns in seinem Stück in die Einsamkeit, mehr noch als das Volksbuch es tut. Wir sahen dies bereits bei der Beschreibung der Nächte, die Zulma, Otho, Genoveva und Golo umfassen. Dieser Eindruck läßt sich noch vertiefen. Einsam führt Karl Martell seine inneren Kämpfe, und es ist ausgeführt, wie einsam Siegfried auf seinem Schlosse lebt und Golo im Walde haust. Und so sind Tiecks Menschen eben jene weltfremden Schwärmer, Sonderlinge und Einsiedler, die er und sein Freund lieben, denen der Rationalist jedoch verständnislos gegenübersteht. Ja, Tiecks Menschen sind zuweilen derart von Einsamkeit umfassen, daß sie selbst in ihren Unterhaltungen mit anderen Selbstgespräche zu führen scheinen⁴¹ und man den Eindruck hat, daß sie der Gegenwart und dem Gegenüber entrückt sind.

Entrückung öffnet uns erst für das Wunderbare. Wie eine einfache Tatsache berichtet der Erzähler des Volksbuches, wie den Grafen im Traum, dem

³⁹ Belege sind unter anderem altertümliche Pluralformen wie „sungen“ S. 87, „schwungen“ S. 70 oder der falsche Singular „schwung“ S. 86. Vgl. Hierzu Klee, a. a. O. I. Bd., S. 231. — Über Tiecks Vorliebe für den archaischen Stil vgl. außerdem Ranftl a. a. O. S. 201 ff., der viele Beispiele bringt.

⁴⁰ Schr. I, XXVII f.

⁴¹ Vgl. Schr. II, 230 f.; II 87 f.

Zustand, in dem der Mensch am meisten entrückt ist, Gesichte ängstigen, ja daß ihm Dragos Geist sogar erscheint. Und nur durch Wunder wird Genoveva am Leben erhalten. Die Hirschkuh ernährt ihr Kind, mehr noch, Gott sendet ihr durch einen Engel ein Kreuz zum Trost in der Verlassenheit, und vom Kreuz aus spricht Christus sogar zu ihr. Durch all das wird erst das wunder-same Zusammentreffen mit dem Gemahl, das Tieck bei der Lektüre so rührte, möglich. Er führt diese Dinge auch liebevoll aus in seiner Dichtung und erfindet sogar noch Neues hinzu. Schon in ihrer Jugend im Kloster erscheint Christus der Gräfin im Traum und sagt ihr ihr künftiges Schicksal voraus. Mehr noch, Christus wiederum hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Golo. So wird alles wie mit wunderbar stimmungsvollem Licht umflossen, in dem nichts mehr klar zu erkennen ist. Mit diesen Ausführungen befinden wir uns bereits wieder mitten in der Gedankenwelt der Kunstideen der Freunde. In den betreffenden Schriften wird wieder und wieder betont, wie Offenbarung, Vision und Wunder dem Schaffen des Künstlers die Richtung weisen, nur ihre Anerkennung ein wahres Verständnis der Kunst ermöglicht und wie sie im Grunde das menschliche Dasein erst reich machen.

Nachdem wir so sahen, wie Einsamkeit und Wunder den Dichter nicht nur bei der Lektüre des Volksbuches rührten, sondern auch, welche große Rolle sie in seinem Stück spielen — ist er doch da noch ausführlicher als die Legende —, wollen wir nun noch einen kurzen Blick auf sein Verhältnis zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit werfen, da dies ebenfalls Tiecks Behandlung des Volksbuches erhellt.

Die Menschen des Mittelalters und der frühen Neuzeit standen, im Gegensatz zur Aufklärung, den Bereichen des Lebens, die nichts mit dem kühlen Verstand zu tun haben, positiv gegenüber. In ihnen findet und sieht Tieck daher zugleich die Menschen, die sich der Stimmung hingeben können. Dies ist seine Sicht der Vergangenheit. Neben der „Genoveva“ wird dies zum Beispiel auch durch „Franz Sternbalds Wanderungen“ verdeutlicht, die Tieck „eine altdeutsche Geschichte“ nennt.

Hier begegnen wir im Grunde wieder jenem schweifenden Blick, womit die Freunde, vom Gipfel ihres hohen Berges aus viele Länder und viele Zeiten überschauend, bestrebt sind, „aus allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche herauszufühlen“. Was sie damit praktisch meinen, wird durch eine Stelle im „Sternbald“ besonders deutlich. Tieck läßt dort den Maler Albrecht Dürer sagen: „Ich will ja den, der meine Bilder ansieht, nicht mit längst vergessenen Kleidungsstücken bekannt machen, sondern er soll die dargestellte Geschichte empfinden . . . Und denken wir denn wohl an die alte Kleidungsart, wenn wir eine Geschichte lesen, die uns rührt und entzückt?“⁴² Immer nur sind es Gefühl und Empfindung, die wichtig sind, auf die realistisch getreue Nachahmung kommt es nicht im mindesten an. Tiecks und Wackenroders Bild vom Mittelalter und der frühen Neuzeit kommt darum einer Vision der Einbildungskraft nahe und ist von einer mit dem Verstande erarbeiteten Vorstellung weit entfernt. Denn so äußerlich einen die „längst vergessenen Kleidungsstücke“ berühren mögen, wenn man sie im Zusammenhang einer ganzen Welt sieht, die durch eine einheitliche Anschauung ihr Gepräge erhält, werden auch sie wichtig. Es ist ja kein bloßer

⁴² Schr. XVI, 112.

Zufall, daß jede Zeit ihr Wesen auch durch die Gestaltung der äußeren Dinge ausdrückt. Auch sie gehören mit zu ihrer Welt. Hier wird deutlich, wie sehr sich Tieck und Wackenroder von der Vergangenheit unterscheiden. Gefühl und Empfindung, Offenheit für alles Wunderbare spricht sie an, die Bodenständigkeit und das Verwurzelte aber, das Einbeziehen auch der substanziellsten Dinge in diese Welt, läßt sie unberührt. Was sich in der „Genoveva“ wieder und wieder zeigte, das Verlieren der Substanz, bemerken wir auch in den gemeinsamen Ideen der Freunde und in ihrem Verhältnis zu jenen verflossenen Epochen. So kann es nicht erstaunen, daß sich in der „Genoveva“ Altertümliches und Modernes auf das eigentümlichste miteinander mischen. Daher kommt der Eindruck der Verschiedenheit von Volksbuch und Tiecks Dichtung. Inhaltlich lehnt sich Tieck eng an die Legende an, und soweit er dies tut, hat man den Eindruck, als ob er bewußt volkstümlich hätte sein wollen, um den „lieblich frommen und schlichten Ton des Büchelchens“, der ihn rührte, zu treffen. Daneben aber bemerkt man sehr wohl, daß es ihm keineswegs auf die „Kleidungsart“ der damaligen Zeit ankommt, sondern vor allem auf Rühren und Entzücken. Hieran entzündet sich seine Phantasie, und so entstehen die vielen Stimmungsbilder.

Im Zusammenhang mit Wackenroders Kunstideen haben wir noch auf einen weiteren Zug in der „Genoveva“ einzugehen, nämlich auf *das religiöse Element* in der Dichtung. Zusammen mit seinem Freunde hatte sich Tieck mit religiöser Begeisterung der Kunst zugewandt. Durch Schleiermacher und Novalis, durch die Lektüre von Jakob Böhmes Schriften ist Tiecks religiöses Interesse dann noch nach Wackenroders Tod erneut belebt worden. So spielt das Religiöse in der „Genoveva“ eine große Rolle. Die Dichtung ist voll von Wundern, Erscheinungen und Visionen, und oft führen die Personen religiöse Reden. Aber nicht im entferntesten reichen Tiecks religiöse Partien an die oben beschriebenen Stimmungsmomente heran. Die Stellen zum Beispiel, da Genoveva von Traum und Vision berichtet, sind und bleiben erzählt. Die religiöse Stimmung strömt nicht ganz unmittelbar aus den Versen, wie zum Beispiel die Stimmung in den Mondnächten. Man hat immer den Eindruck, daß der Erzähler etwas berichtet, zu dem er Abstand hat, und daß er diesen Abstand mittels der Erzählung zu überwinden trachtet.

Die religiöse Begeisterung, auf der das Stück beruht, hat etwas Sentimentales und Reflektiertes⁴³. Obwohl Bonifatius im Prolog von der alten Zeit spricht „als noch die Tugend galt, die Religion“, sehnt sich dieselbe alte Zeit selbst wieder nach der „verflossenen treuen Zeit“. Genoveva gar sagt bei der Lektüre alter Legenden: „Drum ist es nicht so Andacht, die mich treibt, wie inn'ge Liebe zu den alten Zeiten, die Rührung, die mich fesselt, daß wir jetzt so wenig jenen großen Gläub'gen gleichen.“

Im allgemeinen beurteilt man daher heute den religiösen Ton der Dichtung negativ, und auch zu Lebzeiten des Dichters gab es wohlmeinende Kritiker wie Solger, der Tieck schon darauf aufmerksam machte, daß die Frömmigkeit, die in den Reden der Personen zum Ausdruck komme, nicht ganz seiner damaligen Sinnesart zu entsprechen scheine⁴⁴.

⁴³ Vgl. Klee, a. a. O. Bd. I, Einleitung, 43 f. Die Zitate finden sich Schr. II, 4, 40, 102.

⁴⁴ Vgl. Tieck und Solger, a. a. O. Brief vom 23. Nov. 1816, S. 304.

Trotzdem finden wir auch hier manche stimmungsvolle Stelle. In einigen Versen der ersten Szenen zum Beispiel beschwört Tieck etwas von der Atmosphäre alter Kirchen herauf. Ein Stück romantischer Geschichte schwingt hier mit. Wir spüren die Ehrfurcht vor dem Althehrwürdigen und die Liebe. So heißt es zum Beispiel:

„Die Sonne kommt herauf, die buntèn Fenster
Erhellen sich — es ist die vierte Stunde.
'S ist einem seltsam in der ruhgen Kirche,
Seht die Gewölb, die Bilder in den Fenstern,
Die alten Chör', Gemälde an den Pfeilern,
Altäre da, die Ampel aus der Mitten.
Ich war hier lange nicht zugegen, ehrbar
Dünkt mich der Ort, die christliche Versammlung
Sie muß sich hier gar sehr erbaut befinden“⁴⁵.

In solchen Versen vermeint man einen Hauch zu verspüren, der einen nur in alten Kirchen anweht. Man denkt hier wieder an Wackenroders Sehnsucht nach der Vergangenheit, besonders an den Aufsatz „Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“⁴⁶.

Während von Wackenroders Auffassung, daß die Natur Gott offenbare, in der „Genoveva“ nichts zu spüren ist, finden wir etwas von jener Vermischung von Religion und Musik, wie sie die Freunde empfanden und wie Tieck sie zum Beispiel in den „Phantasien“ aussprach. Es heißt dort: „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“⁴⁷. Nicht von ungefähr tönt in den vielleicht stimmungsvollsten und innigsten religiösen Versen der „Genoveva“ auch das musikalische Element mit an. Vor ihrem Tod sagt die Heilige: „Auch meine Seel' muß sich dem Tod' entringen und in dem Lebensmeer als Welle klingen“. Ihre Seele wird zu Musik⁴⁸ und das Lebensmeer ist die Liebe Gottes, wie aus dem Zusammenhang der ganzen Strophe hervorgeht. Da, wo die religiöse Kunstdacht mit lebendig ist, wird auch das religiöse Element am ehesten zur Stimmung. Jedoch es sei nochmals betont, es sind nicht die religiösen Partien, die uns Tiecks Stimmungskunst am besten zeigen.

Dies heißt natürlich nicht, daß sich Tieck nicht auch hier als Stimmungsdichter offenbare. Einmal geht es ihm, wie bereits erwähnt wurde, auch bei der Religion nicht um das Verstandesmäßige oder Starre, nicht um Dogma und Gebot, sondern die Begeisterung läßt ihn sich der Religion zuwenden. Und wenn auch die Religion kaum zur Stimmung wird, so ist es doch die fromme Wundergeschichte, an der sich die Stimmung entzündet. Mit dem Zusammenhang dieser Geschichte verknüpfen sich „Erinnerungen, Vorsätze und poetische Stimmungen“. Das Bemerkenswerte ist dabei nur, daß es vollkommen profane Stimmungsbilder sind, die ihm besonders glücken. Dies zeigt zugleich eine Grenze von Tiecks Stimmungskunst. In Tiecks Beziehung zur Kunst schwingt Religiöses mit, und in seiner Beziehung zur Religion schwingt Künstlerisches

⁴⁵ Schr. II, 6.

⁴⁶ Vgl. a. a. O. 57.

⁴⁷ Vgl. a. a. O. 251.

⁴⁸ Schr. II, 264.

mit. Es läßt einen weder der Kunst noch der Religion ganz froh werden. Tieck ist hier scheinbar seiner selbst nicht ganz sicher.

Wie aber wurde eine *Stimmungsdichtung* zu Tiecks *Lebzeiten* aufgenommen? Als Tieck die Aufzeichnungen, die Wackenroder aus seinen Gesprächen mit Tieck über die Kunst angelegt hatte, Reichhardt zeigte, da riet dieser, man solle sie einem Mönche zuschreiben, denn „sie waren durchweht von dem Geiste eines frommen Kunstglaubens, der einer vergangenen Zeit angehörte, in welcher die Begeisterung dem zersetzenden Verstande noch das Gleichgewicht hielt; eine solche Betrachtung des Kunstwerkes schien in der Zeit geräuschvoller und selbstbewußter Tätigkeit kaum möglich“⁴⁹.

Wie wenig die damalige Zeit für eine Stimmungsdichtung aufgeschlossen schien, beweist auch das Vor- und Nachwort Tiecks, das sein Märchen „Die Freunde“ begleitete, um es überhaupt in den „Straußfedern“ Nicolais erscheinen lassen zu können. Am Anfang schreibt er: „Der Verfasser bittet sich nunmehr vom Leser die Erlaubnis aus, diesen Teil (der „Straußfedern“) mit einem kleinen Traume, mit einem Spiele der Phantasie beschließen zu dürfen“⁵⁰. Und am Schluß heißt es: „Hier ist mein Traum aus, lieber Leser, dulde ihn; denn es ist die Pflicht des Menschen, am Bruder nicht nur sein Leben, sondern auch seine Träume zu dulden. Und träumen wir nicht alle?“⁵¹ Mit Recht sagt Klee: „So nachdrücklich und wunderlich mußte der Dichter ‚die Toleranz eines aufgeklärten Publikums‘ anrufen, um ihm ein ‚stimmungsvolles Märchen‘ aufzunötigen“⁵².

Aber es gibt auch Zeitgenossen, die die Gesinnung Tiecks und Wackenroders teilen und die Dichtungen Tiecks verstehen wie zum Beispiel die Brüder Schlegel und Novalis. Ja, Novalis trug durch seine Freundschaft und Gedankenwelt mit dazu bei, daß Tieck die „Genoveva“ schrieb. Sein religiöser Sinn weckte in Tieck wieder die Wackenroderschen Gedanken. Es bildete sich ein Kreis, der dem Gedankengut der Freunde Neues hinzufügte, es ergänzte und erweiterte. Als die „Genoveva“ herauskam, wurde sie weitherum mit Begeisterung aufgenommen, wenn auch Nicolai und Merkel diese nicht teilten. „Bei seinen Freunden und der romantischen deutschen Jugend hat“ Tieck „dieses Werk erst den Rang des größten romantischen Dichters seiner Zeit gesichert“⁵³. Als Zeugnis für die Begeisterung, die das Werk bei jugendlichen Lesern hervorrief, sei an den Brief des Theaterdirektors Heinrich Schmidt erinnert, den dieser 1830 an den Dichter richtete, und in dem er von seinen „lebendigen und tiefsten Erinnerungen“ spricht, die sich an das Stück in Zusammenhang mit seiner Studienzeit in Jena knüpften⁵⁴. Der Brief zeigt, wie stark die Wirkung der „Genoveva“ auf den Verfasser und wohl auch auf viele der Zeitgenossen war.

⁴⁹ Köpke, a. a. O. I, 221.

⁵⁰ „Straußfedern“, 7. Bd., Berlin und Stettin, bei Friedrich Nicolai, 1797, S. 207.

⁵¹ a. a. O. 231.

⁵² Vgl. Klee, a. a. O. II Bd. S. 30.

⁵³ Vgl. Klee, a. a. O. I. Bd. „Tiecks Leben und Werke“, S. 44.

⁵⁴ Briefe an Ludwig Tieck, ausgewählt und hrsg. v. Karl v. Holtei, Verlag v. Ed. Trewendt, Breslau, 3. Bd. 1864, S. 362.

Das Werk ist für die Zeit nicht bedeutungslos geblieben. Hierauf hat schon Klee in seiner Einleitung zur „Genoveva“ deutlich aufmerksam gemacht⁵⁵. Wie steht es nun mit der *Beziehung des Stückes zur zeitgenössischen Kunst und Literatur* hinsichtlich unseres Blickpunktes? Wir sahen, daß, von der Stimmung aus betrachtet, das Werk ganz auf der Linie der Kunstansichten Wackenroders liegt. Zusammen mit den übrigen davon bestimmten Dichtungen Tiecks stellt es so ein Bindeglied dar zu den Werken der späteren Romantiker. Ueberhaupt aber eröffnet Tieck die romantische Poesie, denn Wackenroder war kein Dichter. Tieck ist der erste, in dessen Versen die Stimmung in romantischer Art Ausdruck gewinnt, dessen Dichtung von Sehnsucht und Ahnung erfüllt ist. Im Gegensatz zur Aufklärung tritt das reflektierende Element bei ihm zurück, und das Ich spielt keine Rolle mehr im Sinne des Sturm und Drang. Wie für Tieck ist auch für die späteren Romantiker die Stimmung das wesentliche Element. Sie ist wichtig in den Dramen Arnims und Brentanos und Werners, Stimmungspoesie werden die Gedichte Brentanos und Eichendorffs.

Die Beziehungen des Werkes zur Kunst der Zeit lassen sich weiterhin bis in die Malerei verfolgen. Einige Verse in der „Genoveva“ weisen direkt auf Bilder Friedrichs hin. Es sei dabei vorneherein klargestellt, daß sich von der Stelle in der „Genoveva“ aus, die wir hier im Auge haben, kaum ein direkter Einfluß auf Friedrich ableiten läßt. Es liegt im Wesen der Stimmung, daß sie nicht zu übernehmen ist wie ein Motiv. Es geht hier einzig darum, eine Analogie aufzuzeigen, die uns als solche aber so interessant erscheint, daß wir etwas ausführlicher darauf eingehen wollen. Sie beleuchtet, wie der Romantiker die Landschaft erlebt.

Es existiert ein Dokument, das uns in die Lage versetzt, die soeben erwähnten Beziehungen zwischen Tieck und Friedrich herauszuarbeiten. Es ist der in Heinrich von Kleists Werken abgedruckte Aufsatz „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“⁵⁶. Er lautet:

„Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermisst, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut. Dies aber ist vor dem Bilde un-

⁵⁵ Klee, a. a. O. I, S. 177 f. Die Ausführungen Klees weisen allgemein darauf hin, wie das Drama auf andere wirkte; uns kommt es hier aber nur darauf an, Beziehungen des Stückes zur Literatur und bildenden Kunst hinsichtlich der Stimmung aufzuzeigen.

⁵⁶ Die „Empfindungen“ wurden 1810 in Kleists Berliner „Abendblättern“ mit der Signatur cb = Clemens Brentano veröffentlicht. Sie gehen nämlich zurück auf einen Aufsatz Brentanos und Arnims — auch letzterer war daran beteiligt — über Friedrichs Bild „Der Mönch am Meer“. Diese Aufzeichnungen sind in Wechselrede abgefaßt und viel länger als die in den „Abendblättern“ erschienenen. In unserem Zusammenhang gilt es, die Verwandtschaft zwischen Friedrich und Tieck hinsichtlich der Stimmung herauszustellen. Sie tritt an Hand des von Kleist veränderten veröffentlichten Textes gut zutage, weshalb wir auf diesen Aufsatz zurückgreifen. — Angaben über das Bild „Der Mönch am Meer“ vgl. Anmerkung 59.

möglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts als den Raum zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich mit seinem Geiste eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser malte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. — Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren⁵⁷.

Der Aufsatz zeigt, daß der Betrachter mit einer bestimmten Vorstellung an das Bild herantritt, die dasselbe jedoch nicht erfüllt. Die drei ersten Sätze beschreiben, welcher Art diese Vorstellung ist. Es ist viel Stimmungsmäßiges darin enthalten, die Ausdrücke „Rauschen der Flut“, „Ziehen der Wolken“, „Wehen des Windes“ etc. sind Wendungen, die einen Stimmungsgehalt besitzen. Wir empfinden sie als Stimmungsträger. Aber daneben ist in den drei Sätzen ein reflektierendes Element. Es treten Überlegungen hinzu. Am klarsten kommt es zum Ausdruck in der Stelle: „Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann...“ Der Betrachter ist sich über diese Dinge im klaren. Er kann sie scharf umrissen formulieren. Er faßt sie zusammen in dem Satz: „Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut.“ Gerade das jedoch vermißt er in Friedrichs Bild. Es fehlt darin das reflektierende Element, wie es in der Vorstellung des Betrachters sich ausdrückt. Der Kapuziner dort ist kein Mensch, der der Natur gegenübersteht und dabei überlegt. Dies bedeutet etwas Neues für die Malerei. Im oben zitierten Aufsatz kommt es wörtlich zum Ausdruck. Heißt es doch: „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen.“ Wir können dies Neue auch noch anders ausdrücken. An Stelle des vom Betrachter vermißten gedanklichen Elementes tritt in Friedrichs Bild die ganzheitliche Stimmung. Die reine Stimmung, das ist das Neue. Der Mensch geht in der Landschaft auf. Er gehört in sie hinein.

⁵⁷ H. v. Kleists Werke, im Verein mit Georg Minde — Pouet und Reinhold Steig, hrsg. v. Erich Schmidt, kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, 4. Bd. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, S. 230 f.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß Friedrich hinsichtlich der formalen Durchgestaltung seiner Bilder nicht mit Überlegung gearbeitet hätte, es soll nur betont werden, wie es ihm immer auf die Einheit der Stimmung und der Empfindung ankommt⁵⁸.

Nach all diesen Ausführungen können wir erkennen, wo sich Tiecks und Friedrichs Stimmungskunst berühren. In Friedrichs Bild und in Golos Versen im Gebirge ist die Landschaft Ausdruck einer Stimmung. Ein anderes Bild Friedrichs erinnert besonders stark an Golos Verse: Der Tetschener Altar⁵⁹. Die Aussage dieses Gemäldes weist große Ähnlichkeit mit Golos Worten auf. Sie geht sogar bis ins Motivische. Hier wie dort „klimmen“ Strahlen hinunter und fallen auf die Fichten, hier wie dort sind die Wolken am Himmel, und dem in die Höhe aufgerichteten Felsen Friedrichs entspricht bei Tieck die „hoch in den Himmel“ aufgerichtete Nacht. Und in noch einem weiteren Punkt stimmen die Bilder überein. Wir stellten bei Golos Worten im Gebirge fest, daß es bei den meisten der Verse sei, als ob der Mensch überhaupt verschwinde. Auch beim Tetschener Altar fehlt der Mensch. Hier berühren sich Tiecks Verse abermals mit der Kunst seiner Zeit. Die romantische Landschaft als reine Stimmungslandschaft bedarf des Menschen nicht. Ist er da, so ist er gleichsam ein „vermittelndes und übersetzendes Organ, durch dessen Empfindung hindurch die Landschaft nicht mehr an sich, sondern als Ausdruck einer Stimmung, eines Gefühls erlebt wird“⁶⁰. Das letztere trifft zum Beispiel für Friedrichs Seelandschaft zu.

Natürlich handelt es sich bei diesen Beziehungen zwischen Dichtung und Malerei nicht um genau die gleiche Stimmung. Verschieden schon ist die Stimmung hinsichtlich ihres Charakters. Und auch die Veranlagung der Künstler bedingt eine Verschiedenheit. Gerade bei Tieck und Friedrich ist dies zu beachten. In Friedrichs Bildern finden wir Tiefsinn, den wir bei Tieck vergebens suchen.

Selbstverständlich zeigen sich auch Unterschiede zwischen Tieck und den anderen Stimmungsdichtern der Romantik. Tiecks Verse unterscheiden sich sowohl von denen des Novalis als auch den Gedichten Brentanos und Eichendorffs. Sie sind nicht durchströmt von der Geistigkeit oder der tiefen und echten Religiosität eines Novalis, die dessen Verse zur Mystik erhebt. Es fehlt ihnen das Hinreißende, der kräftige und volkstümliche Rhythmus Brentanos. Tieck ist nicht bekannt durch Lieder von Fernweh und Heimweh und dem heimatlichen Wald wie Eichendorff. Er ist der Dichter der „Waldeinsamkeit“ und der „mondbeglänzten Zaubernacht“. Mit diesen leichten, zarten, duftigen und schimmernden Versen berühren wir das Zentrum seiner Stimmungskunst. Sie sind vielleicht am bekanntesten von allem, was Tieck je geschrieben hat. In ihnen liegt das Ureigenste des Dichters. Dieses Ureigenste

⁵⁸ Hierüber berichtet uns auch der Freund des Malers Carl G. Carus, vgl. Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, ausgewählt und hrsg. v. Kurt Karl Eberlein, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig, 1924, S. 239.

⁵⁹ „Der Tetschener Altar“. Oel. 114:110 cm. Galerie Dresden. „Der Mönch am Meer“. Oel. 180:170 cm. Schloß. Berlin. Vgl. „Bekenntnisse“, a. a. O. S. 393.

⁶⁰ Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, 4. Aufl. A. Francke AG, Verlag. Bern, 1949, S. 156.

schwingt auch in der „Genoveva“. Es sei nur noch einmal an die kurzen Verse aus der Balkonszene erinnert:

„In dem Herzen klingen Töne,
Die sich mit der Nacht verwirren,
Rieselnd durcheinander irren
All' in Harmonie der Schöne.“

Auch sie enthalten in wenigen Worten die eigentümlich zarte und innige Stimmung, die uns an Tieck immer wieder von neuem entzückt, und geben uns einen Begriff von seiner „Harmonie der Schöne“. Sie offenbart sich nicht in der Gesamtkomposition großer Werke, sondern liegt in wenigen Versen, die hier und dort leise und zart aufklingen.

V. Schlußwort

Hier nun ist der Gang unserer Betrachtungen abgeschlossen. Man kommt wohl dem Wesen romantischen Denkens und Empfindens durch nichts so nahe wie durch das Medium der Stimmung. Sie ist in der romantischen Dichtung weit über den angestammten Bereich des lyrischen Gedichts in den Roman, und wie diese Arbeit zeigt, sogar in das Drama eingegangen. Auch ist sie bei den verschiedenen Dichtern in einer Vielfalt, einer Differenziertheit ausgebildet, wie nie zuvor und nie mehr später. Das berechtigt unsere Einzeluntersuchungen über Tieck. Insofern sind sie als ein Beitrag zur Beschreibung der romantischen Stimmungskunst schlechthin gedacht.

Literaturverzeichnis

Werke:

- Ludwig Tiecks Schriften, 28 Bde., Berlin bei G. Reimer, 1828 ff. Zit.: Schr. Bd. röm. Ziffer, Seite arab. Z.
- Ludwig Tieck, Romantische Dichtungen, 2. Teil, Jena, bei Friedrich Frommann. 1800.
- Tiecks Werke, hgg. v. Gotthold Ludw. Klee, 3 Bde., Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut 1892; Bd. röm. Ziffer, Seite arab. Z.
- Tiecks Werke, 1. Teil, hgg. v. Jak. Minor, Deutsche National-Literatur, 144. Bd., 1. Abteilung, Berlin und Stuttgart, Verlag v. W. Spemann.
- Tieck and Solger, the complete correspondence, by Percy Matenko, B. Westermann Company, New York - Berlin, 1933.
- Tieck und Wackenroder, hgg. v. Jak. Minor, Deutsche National-Literatur, 145. Bd., Berlin und Stuttgart, Verlag v. W. Spemann.
- Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Verlag Lambert Schneider, Berlin 1938.
- Briefe an Ludwig Tieck, ausgewählt und hgg. v. Karl v. Holtei, Verlag v. E. Trewendt, Breslau, 4 Bde., 1864.
- Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, ausgewählt und hgg. v. Kurt Karl Eberlein, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig, 1924.
- H. v. Kleists Werke, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, hgg. v. Erich Schmidt, 4. Bd., Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut.
- Maler Müllers Werke, 3. Bd., Heidelberg bei Mohr und Zimmer, 1811.
- Die deutschen Volksbücher, gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, 1. Bd., S. 371 ff., Frankfurt am Main, Verlag v. C. Winter.

Aus der Literatur über Tieck:

- Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, hgg. v. Rambach und Fessler, bei Friedrich Maurer, 1800. Hier findet sich S. 457 ff. Bernhardis Rezension der „Genoveva“.
- Friesen, Hermann Freiherr von: Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—42, 2 Bde., Wien 1871.
- Cottrau, André: Die Zeit im Werk des jungen Tieck, Diss. Zürich 1947.
- Köpke, Rudolf: Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen, 2 Bde., Leipzig, F. A. Brockhaus 1855.
- Minder Robert: Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck, Diss. Straßburg 1936.
- Raftl, Johann: Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet, Grazer Studien, Bd. 6, 1899.

Allgemeines:

- Bollnow, O. F.: „Das Wesen der Stimmungen“, Frankfurt am Main, 1941.
- Haym, Rudolf: Die romantische Schule, Berlin, Verlag von Rudolf Gaertner, 1870.
- Huch, Ricarda: Die Romantik, Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen und Stuttgart, 1951.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Atlantis-Verlag, Zürich 1946.
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik, 4. Aufl., A. Francke AG., Verlag Bern, 1949.
- Alle übrige Literatur ist im Text angegeben.

Lebenslauf

Am 4. Februar 1927 bin ich, Gertraut Mathilde Rübsam, als Tochter des Auslandsschweizers Carl Rudolf Rübsam in Fulda (Deutschland) geboren. Ich besuchte dort seit dem Frühling 1933 die Grundschule des Institutes der Englischen Fräulein. Im Herbst 1936 trat ich in die Sexta der höheren Schule ein, und Ostern 1944 bestand ich die Maturitätsprüfung. Mit mehr oder weniger langer Unterbrechung war ich während der zwei nächsten Jahre in Fulda. Im April 1946 reiste ich von Deutschland in die Schweiz ein, um mein Universitätsstudium zu beginnen. Ich wurde im Sommersemester 1946 an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich immatrikuliert und belegte im ersten Semester hauptsächlich Pädagogik und Geschichte der alten und neueren Kunst; während der folgenden Semester studierte ich Germanistik im Hauptfach und Geschichte der englischen Sprache und Literatur im ersten, beziehungsweise zweiten Nebenfach. Im September 1948 reiste ich für ein Jahr nach England, um meine Kenntnisse der englischen Sprache zu verbessern. Während dieser Zeit war ich als Swiss assistant an der County Grammar School for Girls in Beckenham (Kent) tätig. Seit dem Wintersemester 1949 war ich wieder an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich immatrikuliert und seit Oktober 1950 neben dem Studium an der Handelsschule des Kaufmännischen Vereins Zürich und seit dem Wintersemester 1952 an der Gewerbeschule der Stadt Zürich als Hilfslehrerin tätig. Im Herbst 1953 beendete ich die vorliegende Arbeit, zu der ich von Herrn Professor Dr. Emil Staiger die wertvollsten Anregungen erhielt. Am 7. Mai 1954 bestand ich die Diplomprüfung für das höhere Lehramt in den Fächern Deutsch und Englisch, am 8. Mai 1954 die mündliche Doktorprüfung. Die wertvollste Förderung meines Studienganges verdanke ich vor allem den Herren Professoren Staiger, Hotzenköcherle und Wehrli im Hauptfach, den Herren Professoren Dieth und Straumann in den Nebenfächern. Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Professor Dr. Emil Staiger, möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aussprechen.

